FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti

12
13



Ikonoklastički teatar

Buljan
Fractal Falus Teatar
Pozdravi
Féral
Diamond
Case
Bersani
Nijinsky
Butler
Žižek
Kristeva

FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti
Broj 12/13, lipanj 1999.

Izdavači
Akademija dramske umjetnosti
Trg maršala Tita 5, Zagreb
&
Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10 000 Zagreb
Croatia
tel. +385 1 4856 455
fax +385 1 4856 459
e-mail: iod-frakcija@iod.tel.hr

Priprema i tisak
Printel

Izlazi uz pomoć
Instituta Otvoreno društvo
Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba
Ministarstva kulture Republike Hrvatske

Zahvaljujemo:
Gordani Vnuk, Ljiljani Filipović,
Ladi Čale Feldman, Ivici Boban, Gigi Gračan,
Wiener Festwochen, Designsystemu,
Ozrenu Milatu, Francuskom institutu

INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO
DEL MEDITERRÁNEO

Mreža mediteranskih kazališnih časopisa

REVISTA GALEGA DO TEATRO (Španjolska),
ISAD (Tunis), PRIMA FILA (Italija),
SCENA (Jugoslavija), ESCENA (Španjolska),
ART TEATRAL (Španjolska),
REVISTA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALA
DE HENARES (Španjolska), PUBLICATION DU THEATRE
NATIONAL DE TIRANA (Albanija),
SEMNAL TEATRAL (Rumunjska),
THE MANOEL (Malta), PRIMER ACTO (Španjolska),
MASKA (Slovenija), FRAKCIJA (Hrvatska)

Rijetko se koja tema u suvremenom proučavanju izvedbenih umjetnosti čini tako dominantnom kao što je slučaj sa seksualnosti. Ozbiljniji teorijski poduhvat analize performativnosti ili reprezentacije sebstva danas više neće zaobići probleme koje postavljaju seksualne prakse i praktike, a pritom se može osloniti i na iskustva diskurzivnih praksi feminstičkih teorija, *gay* i *lesbian studies*, *gender studies* itd. Iako je svaki pažljiviji čitatelj recentne strane teorijske literature možda već zasićen koncentracijom novih tekstova (i predstava) srodne tematike, ne može se reći da je u nas ta literatura (barem ne u kazališnoj analitici) zauzela relevantan prostor. A što se kazališne prakse tiče, paradigmatskom se čini izjava jedne mlade i istaknute kazališne redateljice: "Mrzim podjelu na muško i žensko pismo, jer koje je onda boje pedersko pismo?"
Pripremajući ovaj broj u kojem možete naći prijevode tekstova nekih od najznačajnijih europskih i američkih autora, te nekoliko naših, zatekli smo se i pred problemom kako pisati o izvedbi i predstavljanju heteroseksualnosti. Čini nam se da smo uz pomoć nekoliko tekstova za sada makar posredno progovorili o tom problemu. S obzirom na količinu tekstova i raznovrsnost autora kojima smo htjeli predstaviti cijelu temu seksualnosti, dio ćemo materijala prenijeti u jesenski broj. Važno je napomenuti da smo prevodeći tekstove s engleskog jezika razliku među pojmovima ***sex*** i ***gender*** preuzeli iz književno-teorijskih prijevoda, dakle u obliku **spola** i **roda,** iako se primamljivom činila i slovenska varijanta u kojoj je ***sex*** preveden kao **biološki**, a ***gender*** kao **društveni spol**.
U ovom (dvo)broju po drugi se puta prihvaćamo teme ikonoklazma u teatru, koju smo otvorili još u našem prvom izdanju. Većinu objavljenih tekstova prikupili smo zahvaljujući Gordani Vnuk, koja je na tu temu organizirala simpozij u Cardiffu i čini se da mogu pripremiti zanimljiv uvid u kontekst programa ovogodišnjeg *Eurokaza*. Zbog broja i obimnosti tekstova kojima smo htjeli obraditi dvije glavne teme broja, već priređeni zanimljivi prilozi kao što su intervjui s Eugeniom Barbom, Judith Malina, Arianne Mnouchkine, bit će objavljeni ujesen. Nedavno preminulom Jerzyju Grotowskom posvetit ćemo nekoliko članaka u slijedećim brojevima - u broju 14 koji će na engleskom jeziku izaći u koprodukciji s *ISTF (Međunarodnim ljetnim kazališnim festivalom)* iz Hamburga i *Aarhus festivalom* te u broju 15 kojega će središnja tema biti ples, gluma i izvedba.

sadržaj

sadržaj

fini autori

Judith Butler

info

vijesti...

MANIFESTA 3 - LJUBLJANA 2000
Nakon Rotterdama ('96) i Luxemburga ('98), *Manifesta u ljeto 2000.* dolazi u Ljubljanu.
Osnovana i zamišljena 1996. kao evropsko biennale suvremene umjetnosti, Manifesta je koncipirana kao rezultat dubokih promjena u suvremenoj umjetnosti i socio-političkoj strukturi Evrope krajem osamdesetih godina. Specifičnost ove izložbe je u fleksibilnosti koncepta što ga stvara novi tim gostujućih, međunarodno priznatih kustosa. Svako izdanje Manifeste pokušava uspostaviti dijalog između specifične kulturne i umjetničke situacije grada domaćina i šireg konteksta internacionalne suvremene umjetnosti, na način da se svako umjetničko djelo smjesti na, po mišljenju kustosa, najadekvatniju lokaciju u gradu - ulicu, trg, park, prolaz, raskršće itd.
Internacionalni nadzorni odbor Manifeste objavio je imena četiri kustosa koji će timski raditi na postavljanju ljubljanske izložbe. To su: Francesko Bonami - kustos Muzeja suvremene umjetnosti u Chicagou, Ole Bouman - kustos, pisac i glavni urednik časopisa Archis iz Rotterdama, Maria Hlavajova - kustosica i direktorica Soros Centra za suvremenu umjetnost u Bratislavi i Kathrin Rhomberg - kustosica izložba "Vinna Secession".
Producent Manifeste 3 je Cankarjev dom. Koordinator izložbe je Igor Zabel, kustos u Ljubljanskoj Modernoj galeriji. Menedžer projekta je Teja Alič.

Tel: 00386 61 1767 143
Fax: 00386 61 217 431
E-mail: manifesta@cd-cc.si

simpoziji, sastanci...

THE WEIMAR RENCONTRES
29-30. listopad 1999.
Les Rencontres - Asocijacija evropskih gradova i regija za kulturu (oko 200 članica - gradova, regija i provincija - iz 27 zemalja) sa sjedištem u Parizu, osnovana je s ciljem da postane jedan od glavnih sudionika u konstrukciji "Kulturne Evrope" koja se stvara paralelno s razvojem Evropske Unije. S tom svrhom Asocijacija je prošle godine u Stockholmu organizirala konferenciju kulturnih političara i djelatnika na kojoj se razrađivao plan za uspostavljanje globalne evropske kulturne politike*. Uz nekoliko skupova na kojima će biti riječi o projektima i problemima specifičnim za određenu regiju, program aktivnosti za 1999. predviđa i generalnu skupštinu u Weimaru, kulturnoj prijestolnici Evrope. Jedna od predloženih tema je: Gradovi Evrope: Povijest i njihova vlastita *prošlost. Kulturne perspektive*. Ideja skupa je da povjesničari, sociolozi, umjetnici i novoizabrani kulturni političari razmjene iskustva te se tako pripreme za suočavanje s kulturnom, urbanom i socijalnom budućnošću evropskih gradova.

* Za jesen 1999, Les Rencontres priprema najnovije izdanje knjige The European Directory on the local admins*ration of Culture and the Arts* u kojoj su izlistane informacije o umjetničkoj i kulturnoj administraciji svih gradova i regija - članica Asocijacije: imena, adrese i ostali kontakti aktualnih političara i službenika u kulturi, kratki opisi kulturne politike određenog grada/regije te glavne umjetničke institucije i imena njihovih direktora.

Tel. i fax: 0033 1 45 38 70 13
E-mail: *rencontr@club-internet.fr*

TADEUSZ KANTOR
Krakow, 2-4. srpanj 1999.
Britanska udruga CONCEPTS (The consortium for the coordination of European performance and theatre studies) ponovno priprema simpozij o teatru Tadeusza Kantora. Ove godine organizator će poznavatelje i poklonike Kantorova rada (s naglaskom na kasnijoj fazi) ugostiti u Krakowu. Osim članova Kantorove Circot kompanije, koji su u Poljskoj nastavili raditi i nakon njegove smrti, na simpozij su do sada pozvani Michal Kobialka, Richard Schechner, Krysztof Plesniarowicz, George Hide i Faynia Williams.

Tel: 0044 116 257 7837
Fax: 0044 116 257 7825
E-mail: *pwitts@dmu.ac.uk*

METROPOLIS NOW!
Budućnost globalnih gradova - globalni gradovi budućnosti
5-7. studeni 1999.
Sedmi bečki arhitektonski kongres *Metropolis now!* zadnji je projekt koji Architektur Zentrum Wien ugošćava prije njegove rekonstrukcije i ponovnog otvorenja u svibnju 2000. Kako će *Metropolis now!* biti ujedno i naziv prvog milenijskog projekta Centra, orgnizatori su kao glavnu temu kongresa zadali Globalni grad 21. stoljeća, to jest metropolis kao današnju "paradigmu za ljudske oblike nastanjivanja". Posebni će naglasak biti na azijskim i evropskim "globalnim gradovima".

Tel: 0043 1 522 31 15
Fax: 0043 1 522 31 17
E-mail: *azw@t0.or.at*

projekti, festivali...

ZADAR SNOVA
lipanj/srpanj 1999.
Iako broji tek treću sezonu, *Zadar snova već se profilirao u najzanimljiviji priobalni festival u zemlji. Riječ je o međunarodnom ljetnom festivalu moderne umjetnosti, prije svega fokusiranom na novo kazalište, kao i na suvremeni ples, performans*, multimediju i novu glazbu. Program ovogodišnjeg izdanja podijeljen je u tri dijela, međusobno povezanih temom Kazalište u specifičnim lokacijama i međusobni odnos prirode i kazališnog djela.
Zadar snova i ove će godine prezentirati ono najzanimljivije i najrecentnije s domaće umjetničke scene te napraviti izbor iz aktualne evropske produkcije. U kazališnom dijeluprograma nastupit će

Montažstroj, Fraktal Falus Teatar, Schmrtz Teatar, Rubikon, Magdalena Lupi, ITD i Odron. U plesni program uvršteni su: Llinkt, Betontanz, Zadarski plesni ansambl, Lemi projekt, Athena i Zagrebački plesni ansambl. U bloku nazvanom Ulična umjetnost i performans su Zli bubnjari, Nova loža lude mame, Suncokret, Bez ambalaže, Ivana Sajko, Robert Francisti, Igor Grubić i Otvorena scena Belvedere. *Zadar snova* paralelno će producirati izložbu stripa, a predviđene su i radionice žonglerstva, udaraljki i pokreta. Paralelno s festivalom, od 2. do 4. srpnja u Zadru će se održati i *IETM EAST - WEST MEETING* (International European Theatre Meeting), s idejom da promiče diskusiju o aktualnim temama performativnih umjetnosti, a s naglaskom na mladu generaciju (do 35 godina). Neke od tema o kojima će se raspravljati su mediteranski aspekt suvremenog evropskog kazališta te mediteranska suradnja. Sudionici seminara *svoje* će teorije moći provjeriti u večernjim terminima, kada će im biti prikazan svojevrsni presjek hrvatske kazališne i plesne produkcije.

Festival organizira i producira tim ZaD.ArsNova.
Tel: 023 432 685

SOMMERSCENE 99 KOPENHAGEN 18.lipanj - 30. kolovoz 1999.
Festival je osnovan i pokrenut u sklopu projekta Kopehagen '96 - kulturna prijestolnica Evrope. Te godine festival je ugostio, to jest producirao predstave najznačajnijih kazališnih imena ovoga stoljeća kao što su, primjerice, Pina Bausch, Arianne Mnouchkine, Robert Lepage, La Fura dels Baus, Peter Brook i Robert Wilson.
Glavne zvijezde Sommerscene 99, koji broji 18 međunarodnih kazališnih produkcija te niz plesnih, glazbenih i likovnih projekata, bit će britanski filmski redatelj Peter Greenaway, kanadski koreograf Edouard Lock i litvanski kazališni redatelj Eimuntas Nekrošius.
Tematski, festival je podijeljen u nekoliko blokova:
- *New Shakespeare* - tri radikalne i spektakularne adaptacije Shakespearea: Kralj Lear (singapurški redatelj Ong Keng Sen), Hamlet (Litvanac Eimus Nekrošius) i Julije Cezar (Romeo Castellucci - Societas Raffaello Sanzio).
- *Canada Flying* - serija hiperfizičkog suvremenog plesa predvođena predtavom Salt grupe LaLaLa Humans Steps.
- *Nordic Solo* - festival dvanaestero nordijskih koreografa/plesača
- *The new South Africa* - pregled južnoafričke plesne i glazbene scene
Središnji događaj Sommerscene 99 bit će najnoviji multimedijalni projekt Petera Greenawaya - prop opera 100 *Objects to Represent The World*.

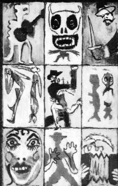


Izložba Akt1Akt2Akt3 prikazat će prvi dio trogodišnjeg projekta u sklopu kojeg je sedam umjetnika preispitivalo granice između vizualnih i performativnih umjetnosti. U 13 soba svoje retrospektivne instalacije izložit će Jan Fabre, Dumb Type, Diller+Scofidio i Kirsten Dehlholm.

Program festivala:
http://www.kit.dk/
Tel: 0045 3315 1564
Fax: 0045 3332 8182
E-mail: info@kit.dk

ARS EAVI SARAJEVO
Centar Skenderija, 25. lipanj do 7. rujan 1999.
Riječ je o projektu što ga je 1992. godine pokrenula grupa intelektualaca, s idejom revitalizacije Muzeja suvremene umjetnosti u Sarajevu čija bi se kolekcija formirala donacijama suvremenih umjetnika. Od 1994. djela su skupljana u kontekstu izložba organiziranih od

info

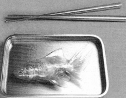


strane evropskih muzeja i centara za suvremenu umjetnost, upravo za taj projekt. MSU u Sarajevu je do sada ubilježio preko 100 doniranih radova koji će prvi puta u javnosti biti izloženi ovog ljeta. Do sada su u projektu participirali Galerija Obala Art Centra Sarajevo, Moderna galerija Ljubljana, Centro Arte Contemoranea - Spazio umano Milano, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci - Prato, Fondazioni Bevilacqua la Masa Querini Stampalia Venezia i Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Projekt su financirali UNESCO i Vijeće Evrope.

FESTIVAL D'AVIGNON
9 - 31. srpanj 1999.
Najveće atrakcije ovogodišnjeg avinjonskog festivala su talijanska grupa Raffaello Sanzio s predstavom *Voyage au bout de la nuit* naprevljenom prema Celineu, bugarski redatelj Stefan Moskov s adaptacijom Bulgakovljeva romana Majstor i Margarita, francuski koreograf albanskog porijekla Angelin Preljocaj s predstavom *Personne n'epouse les meduses* i mađarski koreograf Josef Nadj s predstavom *Le vif du sujet*.
Opće mjesto svakog ljetnog festivala pa tako i avignonskog je - Shakespeare. U mjesec dana igrat će se čak 4 njegova djela: Henry V Jean-Louis Benoita, *Oluja* Giorgia Barbierria Corsettia, *Henry IV* Yann-Joela Collina i *Richard III* Genevieve de Kermabon.

Tel: 0033 4 90 14 14 26
http://www.festival-avignon.com

INTERNATIONALES SOMMERTHEATER FESTIVAL HAMBURG
20. kolovoz - 11. rujan 1999.
Počevši s prezentacijom "međunarodne plesne i kazališne avangarde" u ljeto 1984. Internationales Sommertheater Festival Hamburg *razvio* se u najveći godišnji festival performativnih umjetnosti u Njemačkoj. Festival je uvijek fokusiran na recentne i "pionirske" produkcije, s naglaskom na one nastale u kulturama rijetko predstavljanima u Zapadnoj Evropi, to jest s naglaskom na ne-evropske i ne-sjeverno-američke umjetnike. Osim toga, umjetničke voditelje festivala Dietera Jaenickea i Gabriele Naumann zanimaju kazališni eksperimenti, radovi koji su s onu stranu konvencija kazališne estetike i tradicionalnih granica između umjetnosti. Obje glavne odrednice festivala drži se i ovogodišnje izdanje festivala posvećeno produkcijama iz Istočne Evrope. Ovog ljeta u Hamburgu će, između ostalih, nastupiti Josef Nadj & Company, Rui Horta, Saša Pepeljaev, Mozgo Haz Tarsulas, La La La Human Steps, DV8, Moscow Theatre of Young Spectators, En Knap i Sasha Waltz.
Za Sommertheater Festival Hamburg 99 uredništvo Frakcije upravo priprema posebno izdanje časopisa na engleskom jeziku.
Fax: 0049 40 279 00 98



ARS ELECTRONICA
Linz, 4 - 9. rujan 1999.
Festival umjetnosti, tehnologije i društva osnovan je prije točno 20 godina, od kada kontinuirano prati proces kojim nove tehnologije postaju kultura te istražuje mogućnosti dizajniranja i upravljanja tog procesa. 1987. godine festival je inaugirirao Prix Ars Electronica, kao forum za umjetnička dostignuća i inovaciju te barometar koji bi indicirao trendove u media *artu*. Direktori Ars Electronice Gerfried Stocker i Christine Schoepf sljedećim su riječima najavili ovogodišnji festival:

- Ne trebate konzultirati istraživača trendova da biste saznali koja tema trenutno dominira u raspravi o napretku i budućnosti. Nakon industrijske i digitalne revolucije - od parnog stroja preko atomske bombe do Interneta - proglašena je biološka revolucija. *Lifescience* - pojam koji obuhvaća moderne genetičke i biološke tehnologije - bit će ključna tehnologiju nadolazećih dekada. Situacija u kojoj je ljudsko biće zavedeno nadom u mogućnost liječenja svih bolesti a istovremeno duboko uznemireno strahom od biološkog Armagedona, zahtijeva kulturu znanosti i kritičku znanost koja bi nas oslobodila mita o neutralnosti činjenica i znanstvenih otkrića. Iskustva i metode media *arta* nam u tome mogu pomoći. Ovogodišnjim festivalom Ars Elctronica se počinje fokusirati na teme iz područja moderne biotehnologije. To znači reorijentaciju, ali i nastavak dugogodišnje uspješne prakse: odnosno, svraćanje pažnje na ona područja gdje se konflikti razvijaju u sferi tenzije i međusobno djeluju na vezu tehnologije i društva te uvođenje umjetnosti u igru kao katalizatora za interakciju znanosti i javnog mnijenja.

Tel: 0043.732.72.72-0
Fax: 0043.732.7272-77
E-mail: info@aec.at
http://www.aec.at/lifescience



HOMO NOVUS
Riga, 25 - 31. listopad 1999.
Cilj ovog biennalnog festivala jest prikazati smjenu generacije u litvanskom teatru, ali u širem evropskom kontekstu. Ovogodišnja tema je odnos kazališta i dramom, tekstom i riječju.
- Homo Novus Festival je provokacija. on bi mogao narušiti vaš komfor. Mogao bi se povezati s eksperimentalnim, ali to nije cilj. Tijekom devedesetih stasala je nova generacija mladih litvanskih redatelja. Svi oni, poput Cicera iz starog Rima, zaslužuju da budu nazvani *homo novus* - tvrde u direkciji festivala.

Tel: ++371 92 88 580
Fax: ++ 371 72 83 840
E-mail: baiba@re-lab.lv

AARHUS FESTIVAL
27. kolovoz - 5. rujan 1999.
Aarhus Festival (Danska) - najveći godišnji multikulturni događaj u Skandinaviji, ove godine bilježi svoju 35. sezonu. Glavna tema: Istočna Evropa - deset godina nakon Zida.

Tel: 0045. 89 31 82 70
Fax: 0045 86 19 13 36
E-mail:
festugeinfo@aarhusfestuge.dk

radionice, škole, seminari...

MEĐUNARODNA KAZALIŠNA AKADEMIJA RUHR
Bochum, 1. srpanj - 1. kolovoz 1999.

"Sve što je novo *oduvijek* je bilo tu, jer je zapravo staro. Sve je tu, samo mi mijenjamo perspektivu i ono što vidimo je novo. Bez našeg kretanja: ništa novo za nas. Novina za nas: samo kroz kretanje."
Wolfgang Rihm, kompozitor

Pod tim motom djeluje Kazališna akademija Ruhr (definirana kao "meeting-place of theatre, field-work and philosophy on post-industrial terrain"), jedna od najznačajnijih ljetnih škola u Evropi. Namjenjena je

info

kazališnim profesionalcima svih profila, kao i naprednim studentima kazališnih škola i akademija. Nastava se održava na engleskom jeziku.
U okviru ovogodišnjeg programa polaznici će se baviti posljedicama radikalne promjene profesionalnih biografija "radne populacije" (dakle, i kazališnih umjetnika) s vertikalne na horizontalnu orijentaciju te posljedicama njihove "nomadske egzistencije" na "zajednički akt kazališnih umjetnika i publike", shvaćen kao temelj kazališta.
Slijedeći ideju teatra kao "komunalne skupštine", Akademija će transdisciplinarno pokušati odgovoriti na pitanja: Je li teatar danas spreman za taj zadatak, koji prostor teatar uopće nudi publici i kako teatar može susret s publikom ponovno učiniti neočekivanim i iznenađujućim?
"Discipline", odnosno tečajevi za koje će se sudionici prijavljivati su: gluma, režija, scenarij, scenografija i dizajn svjetla, kazališna glazba i ples. Svi tečajevi traju četiri tjedna, uključujući teoretsku nastavu, radionice, diskusije i prezentacije.
Međunarodnu postavu predavača i voditelja radonica čine: Gluma - Johan Simons, Tamas Ascher, Ruben Szuchmacher, Jan Ritsema i Viviane De Muynck; Scenarij - Phyllis Nagy, David Harrowe i Orit Azaz; Scenografija i dizajn svjetla - Bert Neumann, Jonathan Speirs, Paul Gregory, Ulrich Schneider i Jan Kalman; Glazba - Thierry de Mey i Hans Peter Kuhn; Ples - Lloyd Newson, Martine Pillet, Nienke Reehorst i Inaki Azpillaga. Specijalni dvodnevni gost-predavač Akademije je Christoph Marthaler.
Među gostima-predavačima bit će povjesničara, fotografa, arhivista, novinara, sociologa, ekonomista i DJ-eva.
Jedan od provodnih programskih motiva ovogodišnje Akademije bit će rursko područje ("Ruhrgebiet") koje svojim ostacima teške industrije definiranim pejzažem postaje posve opipljiva metafora strukturalne promjene postindustrijskog društva. Naime, nakon zatvaranja tvornica, ta se regija pokušava redizajnirati prateći suvremene ekološke, estetske i ekonomske kriterije te nudi, u evropskim okvirima, vjerojatno najšire mogućnosti za korištenje "specifičnih mjesta" u umjetničke svrhe. O stupnju relevantnosti Ruhrgebieta za kulturnu politiku i umjetničku produkciju nakon industrijskog booma, najbolje govori činjenica da je upravo toj temi bio posvećen simpozij *Off limits*, održan polovicom travnja u Dortmundu.

Tel: 0049. 201. 302 523
Fax: 0049. 201. 302 528
E-mail: CZNRW@-online.de

DANCE WEB
Beč, 15. srpanj - 15. kolovoz 1999.
Riječ je o projektu kojeg je cilj da upozna sudionike s različitim tradicijama i pravcima razvoja u evropskom plesu te da im na taj način pomogne u samostalnom učenju temeljenom na različitosti. U okviru *Dance* WEB projekta u Beču se svake godine održava Internationale Sommertanzwochen, edukativni program koji uključuje podučavanje različitih tradicionalnih i suvremenih plesnih tehnika te festival IM PULS - TANZ.

Tel: 0043 1 523 55 58
Fax: 0043 1 523 555 888
E-mail: danceWEB@magnet.at

THE AMSTERDAM / MAASTRICHT SUMMER UNIVERSITY
Arts Menagement, People Menagement
2 - 5. kolovoz 1999.
Ovim seminarom, koji je prvi put održan prošle godine, pokušava se zadovoljiti sve veća potreba za promjenama kulturne organizacije u Evropi. Polaznicima bi seminar trebao pomoći u razumijevanju organizirane kulture, to jest u organizaciji i podjeli uloga u vlasitom timu kao i u razvoju pregovaračkih vještina. Glavne teme programa jesu izgradnja koncepcije projekta, timski rad, organizacija sudionika na određenom projektu, postavljanje ciljeva i prioriteta, interpresonalni odnosi i granice autoriteta. Seminar je namijenjen kulturnim djelatnicima koji rade u većim umjetničkim organizacijama, odgovornim za neku sekciju, manju grupu ili čak kompletni odjel.

From Here to There
16 - 19. kolovoz 1999.
Ovaj seminar, također prvi puta održan prošlog ljeta, namijenjen je osnivačima odnosno voditeljima tek osnovanih manjih umjetničkih organizacija i to uglavnom onima iz Srednje i Istočne Evrope. Predviđene *su* teme planiranje, fund-raising i *image*. Cilj seminara je ohrabriti umjetnike, koordinatore umjtničkih grupa ili voditelje projkata da iz sigurnosti stalnog zaposlenja prijeđu na stvaranje samostalnih individualnih projekata.

Tel: 0031 20 62 00 225
Fax: 0031 20 62 49 368

ODIN WEEK 1999
29. kolovoz - 5. rujan
Danski Odin Teatret organizira Odin Week, sa svrhom upoznavanja zainteresiranih sudionika za rad Nordisk Teaterlaboratoriuma. Program uključuje fizički i verbalni trening, demonstraciju rada glumaca i tradicije Odin Teatreta, sastanak s Eugeniom Barbom i jednu od predstava s repertoara Odin Teatreta.

Tel: 0045 97 42 47 77
Fax: 0045 97 41 04 82
E-mail: OdinTeat@post4.tele.DK

in memoriam



Karmen Bašić
(1943-1999)

Karmen Bašić bila je osoba koju se susreće sasvim rijetko:
slobodan čovjek.
Strog prijatelj. Brižan neprijatelj.
U svakom razgovoru bez ostatka.
U svakom sukobu golih ruku.
Karmen Bašić bila je osoba rođena iz jedne sretne imaginacije
o ljudskoj vrijednosti.

Vjeran Zuppa

Ivica Buljan

Razgovarala: Ivana Sajko

Foto: Lupino, preuzeto iz magazina *Kult*

ZŁOÇINA
MAŚTE





Foto: Lupino

Na trenutak ostavimo po strani tvoja kazališna iskustva i započnimo razgovor traženjem motiva za bavljenje kazalištem. Na scenu ulaziš kroz tekst, no ako on jest jedan od tvojih primarnih poticaja, o čijem se to tekstu radi: tvojem ili nekog drugog? Ovim nas pitanjem pokušavam uvesti u razgovor koji bi možda mogao pružiti neku konkretizaciju fantomskog autorstva dramaturga, naspram dramskog pisca ili redatelja. No tvoj odabir da se između ostalog baviš i dramaturgijom nije proizašao iz već razlučenih profesionalnih usmjerenja na Dramskoj akademiji, dakle, koji su inicijatori što u tebi definiraju dramaturgiju kao mjesto stvaranja?

I. BULJAN: Najprije sam upisao Političke znanosti, samo zato što sam htio pisati (politologija je bila sinonim za novinarstvo) i nastaviti školovanje tamo gdje prestaje gimnazija. S osamnaest godina zanimalo me svašta. Pisao sam reportaže, od uobičajenih za tadašnji *Studentski list* i *Polet*, do osvrta (npr. na, iz današnje perspektive romantične polemike o feminizmu između **Slavenke Drakulić** i **Igora Mandića**), nekrologe (najljepši za **Marguerite Yourcenar**) i konačno kazališnih kritika. Na drugoj godini paralelno sam upisao komparativnu književnost i francuski. Sve se vrtilo oko teksta, a ljubav za novinarstvo i literatutu podjednaka je (još i danas). Eurokaz je bio presudan događaj u cijelom mom životu, jer se kazalište odjednom našlo iznad svega, pa i teksta. On me izmjenio estetski, etički, intimno. Otkrio sam svijet o kojem sam ranije znao jako malo, uključivao je sve, a nije isključivao ništa. Zagreb je postao mjesto u kojem su se mogle pratiti promjene. Iz ničega **- Rosas**, **Wilson**, **The Wooster Group**, **Raffaello Sanzio**, **Hinderik** (neke stvari na videu, ali svejedno...). Drugi je događaj bizarna suradnja s **Brezovcem** na *Traviati*. Vodio sam dnevnik proba koji se kao i svi pravi dnevnici zagubio, nikad nisam objavio ništa. Pripremao sam se za nj imajući u vidu **Matanove** bilješke iz doba **Coccolemoca**, čitao sve, od Biblije, teoretika ljubavi do šund literature. Brezovec je bio učitelj, držim ga u nas u teatar najupućenijom osobom. Onda je stigao poziv od **Taufera** i tako sam postao njegov dramaturg i dramaturg uopće. Dramaturg prakse, čitanja, gledanja i slušanja, a da prije toga nisam ni kročio na Akademiju.

Budući da posjeduješ iskustvo i dramaturga i redatelja, mislim da bi mogao pojasniti odnos koji te dvije "kazališne uloge" zauzimaju prema tekstu. Zanima me konkretan radni proces. Preskočit ćemo, po mom mišljenju, nepotrebne dvojbe oko legitimnosti intervencija na dramskom tekstu i predstaviti taj tekst-svetinju kao otvoreno djelo koje žudi za mnoštvom svojih interpretacija. Može li se uopće reći tko više otvara takvo djelo : dramaturg ili redatelj? Tj,

EUROKAZ JE BIO PRESUDAN DOGAĐAJ U CIJELOM MOM ŽIVOTU, JER SE KAZALIŠTE ODJEDNOM NAŠLO IZNAD SVEGA, PA I TEKSTA

ako su takva i slična vaganja nemoguća, koja je onda, po tebi, razlika između dramaturškog i redateljskog posla; je li to iščitavanje i realizacija tog iščitavanja, je li to biranje nekog privatnog motiva iz dramskog korpusa te insceniranje teksta s obzirom na moguća semantička širenja ili suženja tog motiva na sceni, da li je riječ o jedinstvenom procesu koji započinje dramaturgijom i završava režijom, ili pak neprekidnom isprepletanju? Ostaje li taj zajednički rad na intuiciji i rastvaranju bez unaprijed vidljivog i osiguranog cilja, bez sukcesivnog radnog procesa - jedino na intimnoj preokupaciji da na neki način, putem vlastitih interpretacija (i mogućnosti razumijevanja) , duh interpretatora zaposjedne duh teksta te da ga time *i autorizira?*

I. BULJAN: Nisam se iz dramaturga preobrazio, ni uobrazio u redatelja. Kad režiram osjećam se kao dramaturg, a kao dramaturg teško razdvajam dva procesa. Birao sam redateljе, a i oni su birali mene imajući u vidu vezu između dviju kreacija. Slučajno ili ne, nikad nisam radio s redateljima koji su završili zagrebačku akademiju. Iz druge ruke (u Sloveniji) ili prve (u Francuskoj) šegrtovao sam kod majstora, nisu me poučavali profesori. Moj je odnos prema tekstu ambivalentan, rezultat je sudara dviju "škola", slovenske koja žestoko intervenira na tekstu, pomalo pasatističke, avangardističke, i francuske koja pobožno pristupa tekstu (nikako ideji " što je autor htio reći" dragoj našim kritičarima i učenim ljudima od teatra), tijelu teksta. Pri izboru Tijela (ljubavi) najvažniji je prvi pogled, ili kako ga ti zoveš privatni motiv. Potom nije riječ o semantičkim širenjima tog motiva, nego sužavanjima, usredotočenju na detalje. Ako je intuicija prva, nakon toga nema neprekidnog rastvaranja. Cijenim strogost misli, čvrstu strukturu koja se od početne dramaturške analize prema režijskoj realizaciji još više suši. Najprije slušam tekst. Počinjem od onog što je jednostavno, a tek ga onda mogu dekomponirati i unutar njega naći različite ideje. Na kraju opet mora postati jednostavan, ali površina je već neminovno drugačija jer sam s glumcima prešao dugačak proces potraga i analiza. Katkad moram glumcu dati psihološku uputu o tekstu što se trudim maksimalno izbjegavati. Na njoj nikada ne inzistiram. Formalizam mi je bliži, jer ideje predstavljam s distancom. Pokušavam predstaviti, a ne interpretirati tekst. To ostavljam publici.

F Jesi li se ikada prepao pred mogućnostima koje pruža tekst, pred otvorenošću u kojoj možeš pronaći desetak puteva da izraziš sebe? Prevodio si i ujedno postavljao na scenu (dramaturški i redateljski) kako **Koltèsa**, *tako i* **Pasolinija**. Što možeš učiniti pred tijelom tako prepunih rečenica, u gomili misli od kojih svaka ima barem nekoliko, jednako legitimnih i jednako nesigurnih referenata. Koji od njih biraš za sebe? Gdje se u tebi osobno začinje odabir hermeneutičke linije koju ćeš slijediti kroz tekst?

I. BULJAN: Koltès, Pasolini i **Cvetajeva** pjesnici su monologa. Hermeneutička linija je komplicirano pitanje. Kakvu god odaberete suočit ćete se s glumcima i pitanjima na koja nema pravog odgovora. Može ga se naravno izmišljati. Osvajanje teksta, opet ponavljam, slično je osvajanju tijela. Kad sam prvi put pročitao *Samoću pamučnih polja* odmah sam se zaljubio, a nisam znao zašto. Naravno, uvijek se mogu naći odgovori, ali oni su u sferi spekulacije. Kao partnera, tekst počinješ otkrivati pogledom, glasom, pokretom, cijelim tijelom glumca. Probe počinjem ne analizama, već čitanjem. Slušam što glumci govore. Razumijem ili ne razumijem, i molim ih da mi ponavljaju sve dok nisam siguran da doista razumijem što mi govore ONI, a ne autor. Nedavno sam sudjelovao na simpoziju o Pasolinijevom kazalištu gdje su predavali vrhunski stručnjaci. Analize tekstova, bez obzira na disciplinu iz koje dolazi predavač, bile su frapantno slične, iz navike, zajedničke literature, iz nemogućnosti da se Pasolinijev život, filmovi i eseji i kazališni manifest odvoje od dramskih tekstova. Bila je prisutna i **Laura Betti**, njegova glumica, koja je jednostavno rekla jedan monolog. A do te lakoće i jednostavnosti, sigurno je došla onim mukotrpnim postupkom koji prepoznajem kod **Ane Karić** koja ne može zaspati jer nije "pronašla" rečenicu što joj izmiče s vrha jezika. A postoji samo jedan način da je se kaže, ili bol potrage za njom.

F Da li u "zahtjevnim" tekstovima, poput "U samoći pamučnih polja", osjećaš da su namjerno ostavljeni otvorenih mogućnosti, da je njihova vrijednost upravo u tome?

I. BULJAN: Zašto volim tekstove **Euripida, Seneke, Racinea**, Cvetajeve, Pasolinija, Koltèsa? Te vitalnosti izazivaju moje nepoznavanje. Zadiranje u njih vrsta je neumjesnosti, susret prosječne senzibilnosti s povlaštenim trenutkom. Na prvom stupnju poistovjećujem se s riječima, a stvarnost i djelovanje ostavljam po strani. *U samoći pamučnih polja* vrh je piramide sagrađene na tragediji, odnosno akciji u jeziku, u monologu. Da se suočim s njime počeo sam prevoditi tekst s **Tanjom Tadić**. Ne znam koliko smo verzija ispisali, i danas kad ga čitamo iza svake rečenice zjapi sumnja. Koliko sam o Koltesu saznavao sve više, *Samoća* mi je postajala zamršenijom, a priča sve jednostavnijom. Treba poći od jednostavne stvari: dva muškarca sreću se u noći na ulici; prvi drugome nešto nudi - ne znamo što, a drugi odbija reći što želi; razmjena se nastavlja sve do fizičkog obračuna. I to je sve.

F I sam govoriš kako izbjegavaš sagraditi predstavu na autoritetu vlastite ideje o tekstu, tj. da umanjivanjem takve sugestivnosti to ugodno (ili naporno?) zadiranje u doživljaj prepuštaš publici. Strahuješ li od onog što **Pavis** naziva "kreativna projekcija publike", tj. da se otvorenost predstave pretvori u njen elitizam i hermetičnost jer se gledalac rijetko usuđuje samostalno učitati vlastitu, kako intelektualnu, tako i emotivnu nutrinu na ono što promatra. Meni se barem čini da je publika devedesetih u Hrvatskoj navikla na inertno plutanje unutar kazališnog vremena koje joj daje uvijek iznova nove količine jednakih i samodostatnih scenskih znakova. Za takvog "plutajućeg gledaoca" redateljsko povjerenje, tj. autorska distanca koja mu otvara prostor samostalnog mišljenja čini ga ili nesposobnim za vlastiti prodor ili, još gore, dovoljno sposobnim za krivu recepciju (npr. da otvoreni znak, putem sličnosti, percipira iskustvom već odgledanih suženih znakova s eksplicitnim porukama*)*.

I. BULJAN: "Kreativna projekcija publike" u nas je svedena na minimum, za što su najodgovorniji neodgovorni redatelji i glumci, publika puno manje. Filmska publika može odgledati recentnu produkciju, znatiželjni čitaoci lako dolaze do knjige, a kazališna publika osuđena je na skromne naslove malih gradova. Evropski *mainstream* poznaje par kritičara, ostali kriterije usklađuju s inovacijama iz svoje ulice. Primjeri tzv. nezavisnih produkcija proglašavanih senzacijama, dokaz su estetske i etičke neodgovornosti. **Chéreau**, **Stein**, **Bausch**, **Grueber**, Wilson... u današnjem kazalištu nisu samo imena majstora, nego i mjerne jedinice. Publika ih ne mora poznavati, a ako ih ne poznajem ja onda se ne bih trebao baviti ovim poslom. Kriva percepcija veliki je problem " gledaoca osuđenog na plutanje ". Idealan gledalac je slobodan, materijalno i intelektualno neovisan. Takvih je u nas malo. U predstavama koristim isključivo postojeće estetske postupke, nijedan nisam izmislio, niti ga takvim pokušavam prikazati. Kad tijelo glumca prisvoji glas teksta, ostatak je stvar režijskog zanata. Točnije, prikazivanja vlastitog ili prisvojenog iskustva. Publici se nude gotove stvari, tzv. psihološki realizam u najgorem izdanju, zatvoreni svjetonazor. Ponudiš li slobodu izbora, rijetki će je prihvatiti.

F Htjela bih se još malo zaustaviti na iskustvu koje nosiš od recepcija svojih predstava, s pomalo nerealnim pitanjem o idealnom gledaocu (pri čemu ostavljam po strani teorijske podjele, već ciljam na tvog, intimnog sugovornika u procesu rada). Tko je on, sam autor: Pasolini, Cvetajeva...? Glumci? Da li postoji još idealniji recipijent, npr. "elitističko kazalište"? Koje su tvoje pretpostavke i uopće mišljenje o kazališnoj situaciji sakrivenoj iza tog termina?

I. BULJAN: Elitistička i nepotkupljiva publika su srednjoškolci. Kada nešto vole gledaju, kad im se ne sviđa glasno komentiraju ili izlaze. U radu volim zamišljati idealnog gledaoca, bez njegove projekcije ne bih probe znao voditi cilju. Režiju shvaćam kao želju da izrazim stvari koje ne mogu biti izrečene - u tome samo ponekad uspijem. Uspjeh je kad fini sklop tijela i riječi izazove maštu gledaoca do krajnjeg stupnja. Tog trenutka gledalac i ja postajemo sudionici "zločina mašte", kako ga naziva **Mishima**.

F Autori koje spominješ nose sa sobom jednu gotovo agresivnu predhodnicu vlastitog života, tj. njihova biografija neminovno utječe na ono što su ostavili za sobom. Znanje o Koltèsovim opsesijama i smrti, o tragičnoj Cvetajevoj, o opskurnom ubojstvu Pasolinija, svjesnost o tome da se svi oni marginaliziraju u manjine što se konfrontiraju konzervativnom društvu s predrasudama, bilo radi toga što su homoseksualci, ateisti, ili što izražavaju drugačiji politički ili teorijsko-filozofski stav (poput Artauda ili Foucaulta), direktno provocira mediokritetnost (iako oni sami nemaju nikakvu želju za provokacijom kao osobinom svoga rada). Govorimo o autorima čija se djela (na žalost tragično) potvrđuju kroz njihove živote. Da li to utječe na tvoj odabir?

PUBLICI SE NUDE GOTOVE STVARI, TZV. PSIHOLOŠKI REALIZAM U NAJGOREM IZDANJU, ZATVORENI SVJETONAZOR. PONUDIŠ LI SLOBODU IZBORA, RIJETKI ĆE JE PRIHVATITI

I. BULJAN: Intenzivan život nadređujem dosadnom. Kao adolescent obožavao sam **Morrisona** i **Janis Joplin**, sigurno ne isključivo radi glazbe. U literaturi su im se pridružili **Rimbaud**, Artaud, kasnije Koltès, Pasolini, Cvetajeva, Mishima, Guibert... Njihovi književni svjetovi enigmatični su zbog tog intenziteta života što prkosi smrti, što je se ne boji. Nasilje, ljepota i intenzivnost Rimbaudova je formula. Kad im čitamo djela, ona u sebi nose bol proživljenog. Katkad je teško odvojiti autora od djela. Njihove neobične smrti bacaju proročansko svjetlo na čitanja. Tekstovi koje sam radio kao da napadno izbjegavaju automatsku provokaciju. Nju publika veže uz imena autora. Pasolini je kao "šokantan" filmski režiser podrazumijevao stanovitu provokaciju, a publika *Pilada* ostala je zatečena ljepotom poezije. Koltès je postao zvijezda kad je umro od AIDS-a, Mishima ritualnim samoubojstvom. Teško je ne vidjeti Koltèsovog Dealera kao mušku figuru Anđela smrti, teško je kod Pasolinija ne učitati erotsku privlačnost supproleterijata, autoidentifikaciju Cvetajeve s Fedrom. Konačno, izbor govori o onome tko bira. Taj početni impuls privlačnosti prema autorima u radu pomalo nestaje, ali gledaoci ga osjete odmah, zbog njega možda odluče i kupiti ulaznicu.

F Zalazeći u polje tzv. automatske provokacije, u teme koje napadaju dogmatske okvire društvene pravovjernosti, podobnosti, seksualnosti, ti kao redatelj na sebe postavljaš golemi rizik da prezentiraš "scensku sliku" koja je dijametralno suprotna od situacija šutnje i ignorancije iz kojih dolazi publika (barem većina). U tvojim se predstavama vrlo decentno provlače zabranjene, "nepravilne", onemogućene žudnje. Činjenica da ih npr. u Fedri ili Piladu proživljavaju osobe mitskih imena, ne samo da aktualizira problem slobode nad intimnim odabirom ljubavi, već taj problem proteže kao gotovo historijsku činjenicu da u odnos dvoje ljubavnika uvijek, od nekuda, iz nekog praznovjernog pravilnika etičnosti, dolazi prepreka, zid, krivnja, neki bezimeni grijeh koji onemogućuje... Što je tu tvoja umjetnička opsesija / žudnja?

I. BULJAN: Tekst **Zlatka Wurzberga** o *Fedri* zvao se *Perfect Lovers*. Nije li ljubav Hipolita i Fedre ili privlačnost Pilada i Oresta, Elektre i Pilada savršena zato što je neostvariva? Nisu li zbog toga te grčke ljubavi postale formule po kojima živimo i danas? Sjetimo li se boli koja je njima bila nanesena, znači da još živi u tijelu, i da je riječima lako možemo oživjeti. Vrijeme antičkog heroja počinje u trenutku kad odbija svoju bol ostaviti u prošlosti, kad je odbija zaboraviti. Tragično je sjećanje monstruozno jer je vječno. Zadaća glumaca slična je čarobnjačkoj, moraju oživjeti mitološke formule skrivene među ljudima.

F Inzistiram na pojmu žudnje, jer je ona ne samo povezana s energijom sadržaja, već i s jezikom forme koju *upotrebljavaš na sceni. Ona je kao 'spiritus movens'* interkorporirana u artoovsko tijelo izvođača. Koji je način da osposobiš, animiraš, "oblikuješ" i navedeš glumca da osjeti/poželi riječ svojim tijelom? Imajući na umu mnogo kvalitetnuju situaciju u slovenskoj kazališnoj produkciji i činjenicu da si tamo režirao, postoji li neka razlika u odnosu glumaca kada se od njih očekuje totalni angažman (a ne samo pasivna uporaba govornog aparata na koju ih naše kazalište gotovo regularno svodi)?

I. BULJAN: Do prije nekog vremena i sam sam naglašavao razliku slovenskog i hrvatskog glumca, a danas je više i ne vidim. Vidim samo razliku između točno određenih izvođača. Biramo se (jer i oni odlučuju žele li raditi sa mnom) po načelu žudnje. *Ime na vrhu jezika* poželio sam raditi samo zbog **Olge Kacjan**,



Pilad

Fedru zbog **Roberta Waltla**, **Senke Bulić** i Ane Karić, zbog privlačnosti **Leta 3**. Zbog većeg iskustva u fizičkom teatru, moja slovenska predstava bila je tjelesnija. Svaka situacija upućivala nas je na glavu, ruke, ramena, leđa. U četiri prizora gotovo je iščezao tekst, ostalo je svega nekoliko rečenica, govorila su tijela. U *Fedri* smo se na početku bavili govorom i pravilno izgovorena poezija dovela nas je do stanovite koreografije. Slovensko iskustvo tjelesnog i hrvatsko govornog navelo me da odbacim oba ili da ih kombiniram. Iznad jednog i drugog naše je izravno iskustvo stvari. Sad radim s mladim ljudima iz Splita koji nemaju nikakvo kazališno iskustvo. Da započnem probe s njima, htio sam ih najprije vidjeti u situacijama u kojima se osjećaju sigurni, na Rivi, u klubovima, na koncertima. Kad sam upoznao tu sigurnost, probe su postale vježba za susret s publikom, a ako je pokažu svaki put nastala je predstava. S njima, kao i s profesionalcima, počinjem od jednostavnih stvari: kako hodati, kako sjesti na stolac, kako uzeti neki predmet, kako govoriti.

F Radeći na Piladu gotovo si maksimalno iskoristio tijelo izvođača naspram tijela teksta i temeljnih premisa o pasolinijevskim dualitetima. Sudar suprotnosti odvijao se kroz polaritete spola, fizičkog izgleda, dobi, pa čak i glazbe. Iako paradoksalno, tijelo kojem je minimaliziran pokret počinje djelovati jače, mnogo uvjerljivije nego tijelo režirano na način da bude dinamičko i atraktivno. Koje ti potencijale otvara tijelo izvođača, na koji način misliš i prepoznaješ njegovu intimnu energiju, i da li ju je uopće moguće usmjeravati ili to ovisi o samom glumcu?

I. BULJAN: Najviše me zanima intimna energija glumca, moj je posao usmjeriti je prema željenom cilju. Kako kod Pasolinija, kao u tragediji, nema scenske akcije, ona se očigledno mora skrivati u izvođaču. Namjerno koristim izraz izvođač. Glumce obično uče psihološkom i naturalističkom stilu, a u mom teatru psihologija i interpretacija nisu najvažnije stvari. Moja je odgovornost u postavljanju pitanja, a ne u davanju odgovora, interpretaciju prepuštam publici. Koncept *Pilada* jako je jednostavan. Preuzeo sam Pasolinijevu razdiobu na epizode, uočio Zbor kao predstavljača. U prvom dijelu Orest i Pilad hoće uvesti demokraciju u zaostalu zemlju, u drugom se razilaze zbog različitih pristupa uređenju nove države, u trećem obojica bezuspješno pokušavaju ostvariti svoju zamisao. Interveniraju Eumenide, Furije i Atena. Čim sam rasvijetlio strukturu, dobio sam slobodu u srcu priče. Ista stvar bila je s Fedrom s time što je njezin dijagram puno jednostavniji. Onda dolazi rad s izvođačima. Na takvu terenu jednako su nesigurni i zbog toga fantastični **Dunja Vejzović** i **Dragan Despot**, kao i **Prija** iz **Leta 3**. Sa samouvjerenim glumcima nemam što probati. Najvažnije je da izvođači upoznaju vlastito tijelo i da znaju da ih ono čini posebnima, da nas tijelo čini različitima od drugih. Zvuk svakog glasa je drukčiji, oblik tijela, način kretanja, držanja, hodanja. "Moji" glumci ne glume dramska lica, učim ih da su oni uvijek oni, moj rad s njima ne svodi se na to da se pripremaju biti netko drugi, već upravo da istaknu ljepotu koju nose oni sami.

Renesansa kolektivizma

Fractal Falus Teatar:
Olovni vojnici 1.2
Hotel Ambasador, Split

PIŠE: IVANA SAJKO
SNIMIO: JADRAN BABIĆ

"FFT jest samorazvijajući organizam čija biokemija (011010101)
ovisno o vremenskom toku poprima drugačiji oblik (10010)"

Olovni vojnik prepušten je utjecajima vremena koji će ga uokviriti unutar petogodišnjeg intervala. Koncept **Fractal Falus Teatra** manifestno se oslanja na diskurs koji je **Slavoj Žižek** pridao *Komunističkom manifestu* u svom predgovoru *Bauk još uvijek kruži!*. S druge strane, unutar izvedbenih okvira (tj. istupa iz izričito "kazališnih" načina ekspresije). FFT slijedi vjerojatno najjače slovensko kazališno nasljeđe, referirajući se na radove i "poetiku" **Dragana Živadinova.** Apsorbiranjem uzora nastavlja se njihov put prema autodefiniciji, prema umjetnički neovisnom stvaralačkom organizmu koji je, trenutačno, prvenstveno prepoznat kao individualan sustav mišljenja u kojem se individualan stav zaokružuje stavom cijele grupe - da se propitiva aktualna zbilja. Odgovori slijede u scenskoj manifestaciji koja sve više pronalazi kazališna rješenja svojim tematskim preokupacijama, maksimalno podređujući dramaturgiju i scensku ikonografiju ideološkoj dosljednosti. Dokaz tome novi je nivo predstave *Olovni vojnici* koja se s obzirom na svoj prvi čin (izveden na Eurokazu 1998) preformatirala u istup čija kvaliteta nije više tek izravno pozivanje na manifest, već je taj isti manifest započeo funkcionirati eksplicitno, kao *mise en act*. Olovni vojnik 1. čin odvojio se od matice kazališne impotentnosti šireći svoj izvedbeni koncept na totalni angažman izvođača, potrebom da ostave eksplozivan trag svog djelovanja, energičnim stavom koji odgovara tezi da "*sve što je čvrsto i postojano pretvara se u dim, sve što je sveto biva oskrnavljeno i ljudi su naposljetku prisiljeni da na svoj životni položaj i na svoje međusobne odnose pogledaju trezvenim očima.*"* Politička reakcija FFT-a nije bila ciljana lokalno, već naspram globalnog kapitalističkog morala u kojem prividno rušenje idelogija ukida jedino solidarnost, dok ideološki fundamentalizam jača. Od burze do vojarna. Samom potrebom za reakcijom osigurali su se i potencijali za nadogradnju kazališnog izraza. No s obzirom da počinjemo retrospektivno, neka prošlost stane među zagrade:
(Prvi je čin bio čudan hibrid dvije oprečne izvedbene struje: performansa i klasične izvedbene formule, u kojoj je upravo ta potonja predstava, smještena u okvir performansa, obeznačila svoj kontekst. Egzaltirana gluma, prenatrpanost doslovnim znakovljem, te nemogućnost da se dosljedno izrazi samo putem fizičke interakcije izvođač-publika; stvorili su promatralačku distancu naspram tada još pretenciozne namjere, s obzirom na to da nisu uspjeli izraziti ništa više od dobro poznatog činjeničnog stanja te ga prezentirati već istrošenim kazališnim klišejima. Stoga se prikazivanje završilo kao kazivanje.

FFT je prepoznao činjenicu što usmjerava nasilni društveni tok koji se, iako predstavlja opći i neuništivi oblik mišljenja, istovremeno nalazi u konfliktu s intimnim interesima pojedinca

Neuvjerljivo, kao i svaka sugestivnost.)
Neka ostane zabilježeno - kao dokaz progresa.

"tema predstave je olovo (10101)
i sve njegove konotacije
u smislu mijenjanja oblika
i djelovanja"

Idejni kontinuitet petogodišnjeg projekta FFT održava motivom olova te ga koristi, ne samo kao identifikatora stvarnosti, već kao označitelja (smrti, rasapa, uništenja..) kompletne mitološke i historijske kronologije. Započinje Kronosom, tj. Saturnusom, dakle, mitskim izvorom prema kojem vladar svijeta Kronos proždire vlastitu djecu. On učvršćuje svoju moć, ne samo probavljajući potomstvo, već i lišavajući muškosti vlastitog oca i prisiljavajući braću da mu služe kao čuvari prijestolja. On se inaugurira u najjači element, u esenciju smrti koja postojeći u smrti djeluje na one što postoje u životu, a koji su apriornom božanskom kastracijom spriječeni u reprodukciji. Takvo vladajuće zlo nema suparnika jer uništava radi same svoje biti - crnila. Kronos i Saturnus imenuju istog boga koji nestankom mitskog diskurza prelazi u alkemičarski glosarij gdje predstavlja olovo. Ime mijenja kontekste, ali zadržava karakteristike i, štoviše, postaje fenomenom prema kojem saturnizam označava trovanje olovom - smrt. Olovo prožima ljudski život neobranjivom destrukcijom prvog boga koji uništava umjesto da stvara. Ono se pojavljuje na svim neksusima konotativne mreže u globalnoj tendenciji k uništenju. Prema FFT-u: "... olovo je podmukao otrov pa ribolovac koji ima posla s njim treba biti vrlo oprezan... olovo prožima preko 95% leševa umrlih od nasilne smrti tijekom 20. stoljeća... noge vojnika nakon duga i teška marša teške su kao olovo... olovo jest saturnizam jesti ćemo olovo... "
FFT "prakticira olovo". U *Olovnom vojniku 1. čin*, žig vrućeg metala utiskuje se u dlanove publike, teško isparavanje ispunjuje olfaktivnu recepciju, na tankoj foliji odvija se projekcija što sagorjeva zajedno s taljenjem metalne površine. Saturnizam - trovanje pojavljuje se u varijanti opsesije pa ono što se koristilo kao sirovina za nastup biva proglašeno ekonomskom bazom na prijelazu tisućljeća. Olovo

Gledalac se umrežuje u sistem gdje čak i skenirani dlan njegove ruke biva uskladišten u hardverskom zapisu koji ne prepoznaje osobnost, već jedino digitalni kod

preuzima tržišni monopol zlata. *"Čini se kako je lakše zamisliti 'kraj svijeta' nego puno skromniju promjenu načina proizvodnje"*, pa je stoga industrijska i vojna potreba za olovom inicirala namjeru FFT-a za osnivanjem Banke olova koja već sada uskladištuje šest stotina kilograma. FFT je prepoznao činjenicu što usmjerava nasilni društveni tok koji se, iako predstavlja opći i neuništivi oblik mišljenja, istovremeno nalazi u konfliktu s intimnim interesima pojedinca. Stoga nije čudno što umjetničko djelovanje biva manifestno angažirano u paradoksalnu hijerarhiju modernog društva u kojoj čovjek biva potčinjen vrijednošću vlastitog proizvoda. Stvarajući u takvoj i iz takve situacije, umjetniku *"umjesto hvalospjeva novim slobodama i odgovornostima koje je donijela 'druga modernost, puno je važnije usredotočiti se na ono što ostaje isto u toj globalnoj fluidnosti i refleksivnosti, ono što služi kao pokretač te fluidnosti: neumoljivu logiku Kapitala"*. A kapital raste paralelno s otrovom.

**"Internet (10010010)
posjeduje trostruku funkciju
otvaranje paralelnog
kazališnog prostora (0010010)
nastavljanje fizičkog dijela predstave u fantastičnom okruženju,
i ostavljanje stalnog traga o izvođenju fizičke komponente
odnosno transformiranju iste u binarni kod."**

Globalno programiranje života i dehumanizirana interaktivna linija između čovjeka i visoke tehnologije po kojoj: život = rad stroja, te ujedno ekspanzija medija u kojima se život i hardver mogu prezentirati, predstavljaju još uvijek nedovoljno istraženu kazališnu okolnost. FFT vrši programiranje unutar koncepta *Olovni vojnik 1. čin* tj. *Olovni vojnici 1.2*, pa prostor igranja funkcionira po zakonitostima paralelne stvarnosti: svijeta i interneta. Gledaoci, donoseći sa sobom zalihe društvenih kodova, bivaju iznova kodirani "pristankom" na kazalište FFT-a. No u ovom slučaju njihov je pristanak svjestan. Oni sami odabiru da budu objekt na kojem se vrši određena volja sistema, te da se iz te uloge sasvim depersonaliziraju u kod koji sudjeluje u konstruiranju i dekon-



strukciji internog realiteta predstave.
Gledateljsko "jedno", osobno motivirano i neponovljivo JA, ne znači ništa u sistemu gdje se svijet/društvo/država (utemeljeni na sili) i kazalište (kojim FFT reflektira svijet/društvo/državu) stapaju u isti, primarni binarni kod. U takvom udvojenju FFT postaje pseudo-korporacija koja već u dubinskoj strukturi svog kazališnog koncepta zadržava pravo na upravljanje onima koji ulaze u sferu njihove vlasti. Takav je odnos usklađen sa stvarnom slikom svijeta u kojoj *"kad biogenetske korporacije polažu pravo vlasništva nad našim genima patentirajući ih, one također dopridonose sličnom paradoksu vlasništva nad najintimnijim dijelovima našeg tijela, tako da smo već vlasništvo korporacije, a da toga nismo ni svjesni"*.
Civilizacija stupa militarističkim maršem prema apokaliptičnoj perspektivi u kojoj pojedinac ostaje zakinut za osnovno pravo - socijalnu definiciju samog sebe,tj. informaciju o vlastitoj poziciji, jer nove ekonomske tendencije zasnovane na informatičkoj nadmoći, gomilaju svoj kapital strategijom *"oskudice u sferi informacija"*. *Olovni vojnik 1.2* stavlja publiku u sličnu poziciju apsolutne nemoći, tj. neznanja, te je regrutira simboličnim radnjama kojima postepeno gubi spol, status, ime, tj. identitet. Proces započinje legitimiranjem, prozivkom i postrojavanjem u vrstu. Ekspozicija *Olovnih vojnika 1.2* bazira se s jedne strane na kazališnoj konvenciji koja pretpostavlja neupitno prepuštanje gledaoca svim potrebama predstave, te s druge strane, na samoj komunikaciji unutar izvedbe utemeljenoj na razini naredbe i izvršenja naredbe. Gubeći ime, gledalac se umrežuje u sistem gdje čak i skenirani dlan njegove ruke biva uskladišten u hardverskom zapisu koji ne prepoznaje osobnost, već jedino digitalni kod. On svlači svoje civilno odijelo i oblači uniformu: vojničku vestu, pancirni prsluk, kacigu, ruksak na koji su privezane vojničke cipele, te biva raspoređen u željezne pomične bokseve u kojima će do kraja predstave biti sudionikom kombinacije što će se događati unutar prostora tj. na poligonu gdje manipulacija preuzeta iz globalnog konteksta postaje dramaturška metoda.

"transformiranjem emocija (1010101) **u binarni kod**
izbjegavamo dramsku pristranost, odnosno emocije (1010101)
činimo bezopasnima.
u ovoj predstavi publika (0100101)
ima ulogu aktivnog sudionika.
u isto vrijeme ona je aktivni izvođač, element (1010100) **za rasvjetu, scenografiju te na kraju i svjedok** (0001010) **događaja"**

Olovni vojnik kojeg predstavlja glumac i olovni vojnik kojeg predstavlja gledaoc, dio su iste uloge. Ta je uloga bezimena i obespravljena, te

Sistem društva osiguran je novim mogućnostima udvostručenja - svaka se izgubljena jedinka može nadomjestiti svojim substitutom. Time je uništena svetinja orginala



jednako podložna maltretiranju "demona". Izjednačavanje pozicija između izvođača i publike ukida vjerojatnost da će agresija biti usmjerena isključivo prema gledaocu jer ona djeluje kao objektivna sila, i upravo takvom strategijom budi u sudioniku užasnu svijest o svojoj beskompromisnoj snazi. *U tome leži fundamentalno sistematsko nasilje kapitalizma, mnogo sablasnije od pred-kapitalističkog direktnog socio-ideološkog nasilja : to nasilje se više ne može pripisati određenim pojedincima i njihovim 'zlim' namjerama, već je čisto 'objektivno', sistematsko, anonimno.*
Motorika svijesti oblikuje motoriku tijela koje se pokreće jedino zapovijedima. Slijed naredbe može biti i inverzan, pa simbolična pojava stvarne i virtualne balerine u *Olovnim vojnicima 1.2*, korespondira s fenomenom kontroliranog tijela, štoviše tijela koje svoju pasivnu funkciju jednako poslušno može obnašati i kao virtualno, tj. pokrenuto digitalnom preradbom, preneseno iz prvog svijeta relativiteta u drugi svijet apsoluta. Sistem društva osiguran je novim mogućnostima udvostručenja - svaka se izgubljena jedinka može nadomjestiti svojim substitutom. Time je uništena svetinja orginala.
Kada bi pojedinac pokušao iskoračiti izvan zadanih okvira stao bi u ništa.
Kada bi odbio generacijski kodiranu svijest, ne bi znao kako misliti.
Kada bi istupio iz društva i religije, vratio bi svoje Ja, ali u sistemu koji ne postoji.
Rad FFT-a nemoguće je sagledavati bez idejnog stava kojim je iniciran, tj. kritičnošću na kojoj inzistiraju ne samo u strukturi predstava, već i u strukturi vlastitog grupiranja u kolektiv koji funkcionira kao jedno. Taj je kolektivizam unapriječ svjestan lišavanja pojedinačnih identiteta, ali se u njihovom slučaju, provjereni model modernog društva i djelotvornost njegovih rušilačkih metoda koristi za suprotne ciljeve - za djelotvornost stvaranja. Transformacija se odvija u okvirima gdje čak i najradikalniji analitički čin neće uzdrmati sustav izvan okvira, ali će ga artikulirati u substitutu kazališne predstave. Ona nudi krajolik stvarnosti u sagledljivoj dimenziji. *Stoga oni odbacuju svaku političku, posebice svaku revolucionarnu akciju, oni žele do svoga cilja doći mirnim putem te pokušavaju malim eksperimentima, ..., i snagom primjera prokrčiti put novom društvenom evanđelju.*

*Citati koji ne pripadaju Komunističkom Manifestu Marxa & Engelsa, preuzeti su iz spomenutog predgovora Slavoja Žižeka napisanog za stopedesetu godišnjicu Manifesta

Ivana Sajko je dramaturg i član uredništva Frakcije

Ilirija u središtu zemlje

PIŠE: SLAVEN ROGOŠIĆ
SNIMIO: ANTE VERZOTI

William Shakespeare: *Na tri kralja* u režiji Eduarda Milera HNK Split

Nije jednostavno aktualizirati slojevitu, višeznačnu komediju kakva je *Na tri kralja*, osmisliti koncept predstave u kojem će dramski motivi, osvještljeni neposrednom društvenom zbiljom, postati suvremeni, a da se pritom izbjegne pretenciozno politiziranje. Na samu površinu zbivanja **Eduard Miler** je izbacio probleme koje je **Shakespeare** vješto prerušio lepršavom i bezazlenom pričom, odnosno konvencijama proisteklim iz tradicije pučke komedije. Naime, motive, naizgled, najčešće vezane uz ljubavnu i seksualnu potku djela, redatelj suptilno obrađuje tako da (homo)erotski plan predstave transponira u politički. Arhetip androgina, ritual presvlačenja, specifično čitanje mita o Iliriji, fatalne neuzvraćene ljubavi, sve su to, nimalo banalne, ponekad i violentne metafore, kroz koje nam se očitavaju razlozi zbog kojih je predstava postavljena danas i ovdje, ali i intrigantne društvene pojave na koje se odnose. No, što se može pronaći u spomenutim motivima?

Prvo, Miler znade da u bavljenju Shakespeareom valja poći od samog dna ljudske egzistencije, ukoliko se to može kazati za *granične* općeljudske situacije. Stoga je i Milerova predstava koncipirana kao sjetna, ali mračna bajka, usporenog ritma, vizualne zavodljivosti i glume koja više nije podređena

Ilirija, kao i pusti otok u *Oluji*, ne predstavlja idiličnu stazu do iskupljenja i pročišćenja, već magičnu, zakučastu antiutopiju u kojoj je smještena ispremiješana travestija ljubavi, politike i povijesti



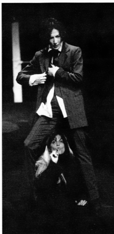
potrebama žanra komedije. Utoliko i sva zbivanja gledana kroz prizmu nadrealne bajke, dobijaju izvjesnu metafizičku težinu i ne djeluju više kao ukrasi komedije zabuna. Akteri drame spušteni su na samo egzistencijalno dno, a pomoću scenografskih rješenja **Vesne Režić** Ilirija je pretvorena u podzemlje. U toj fantastičnoj zemlji više nema ni traga bezbrižnosti. Ona je više nalik nadrealnom Elsinoreu, oronuloj srednjovjekovnoj tamnici. Dakako, takav redateljski zahvat nužan je i stoga što se Shakespearove drame nikada i ne zbivaju u Utopiji, i nikada izvan vremena u kojem se izvode. Ilirija, kao i pusti otok u *Oluji*, ne predstavlja idiličnu stazu do iskupljenja i pročišćenja, već magičnu, zakučastu antiutopiju u kojoj je smještena ispremiješana travestija ljubavi, politike i povijesti. Milerov redateljski prosede okvir je koji određuje razumijevanje Shakespearovih alegoričnih asocijacija, a o odnosu među likovima razmišljamo u tako zadanu kontekstu snovite parabole. Pozornost plijeni Milerova intrigantna vizura osnovice drame ‡ afektiranih udvaranja, jednostranih ljubavnih zakletvi, gotovo beskonačnog niza nesretnih ljubavnih trokuta... Svatko se (osim pandura i svećenika) koprca u mreži neuzvraćenih ljubavi. Transparentnim prezentiranjem naslućivane Antoniove homoseksualne ljubavi zatvara se krug uzaludnih ljubavnih napora. No, izvor i povod tih patetičnih ljubavnih jada stanovnika Ilirije, prvenstveno je dosada. Svi, ponajprije Orsino i Olivija, kao da se zaljubljuju u nedostižnost željenog objekta, uživajući u ljubavnoj patnji kao najjednostavnijem načinu *ubijanja* vremena. Već u tekstu drame Shakespeare apstrahira karakterne osobine svojih likova, reducirajući ih isključivo na ljubavne nevolje. Umrtvljujuća ilirijska atmosfera, čarolija sporo prolazećeg vremena, izobličila ih je i ogolila do smiješene zaokupljenosti vlastitim ljubavnim jadom. Fokusiranjem mazohističke ljubavi drama tematizira problem privida, iluzije, čije se manifestacije, inače, variraju na različite načine. Kako svi likovi odreda draž pronalaze u obmani, u apsurdnom traženju nemoguće ljubavi, to zapravo znači da oni, uživajući u iluziji i žele biti prevareni, povrijeđeni. Budući da nisu sposobni racionalno sagledati i ukrotiti svoje samodestruktivne nagone, pogodan su medij za svaku vrstu manipulacije. Štoviše, ukoliko žele biti žrtve, ukoliko žele biti prevareni, prije ili kasnije, postat će plijenom političke manipulacije. U takvoj samoprijevari ogledaju se i dodirne točke ove predstave s Milerovim *Tartuffeom*. Glasoviti prevarant Tartuffe, unutar aktualnog društvenog konteksta, postaje simbol perfidnog političkog opsjenara. Kao takav, on je neizbježna pojava u svijetu preplavljenom Orgonima, ličnostima koje žude da budu obmanute. Bez Orgona ne bi bilo ni Tartuffea, njihovo postojanje je međusobno uvjetovano, oni su lice i naličje iste pojave. Baš kao da je i Shakespearova Ilirija prepuna Orgona, ljudi koji ne mogu razlučiti svjesne želje od podsvjesnih. Iako se u Shakespeareа ne pojavljuje lik poput dijaboličnog Tartuffea, u stanovnicima Ilirije i njihovim težnjama za samoprijevarom prepoznajemo korijene političkog instrumentaliziranja. Simbioza je dobrovoljne žrtve i prevaranta nužna. Uzgred rečeno, **Eugene Ionesco** smatrao je kako bi "povijesne i društvene suprotnosti mogle biti samo odraz svih suprotnosti koje se nalaze između svjesnog mišljenja i svih mračnih težnji koje se suprotstavljaju ostvarenju ovog mišljenja..." Dakle, na taj se način povezuju samoobmane u ljubavi, seksu, politici i povijesti, pa je to ujedno i prva varijacija na temu iluzije. Viola, preobučena u muškarca, unosi pomutnju u učmale, predvidljive životne putanje ilirijskih bajkovitih kreatura. Violu/Cesaria i njezinoga brata blizanca, Sebastiana, igra ista glumica, **Senka Bulić**. Već je **Jan Kott** predložio da jedan glumac igra Violu/Sebastiana, i čini se da to nije jedino od Kottovih tumačenja koja su u Milerovoj predstavi pronašla svoje mjesto. Nestvarna i košmarna atmosfera kojom predstava odiše, navodi nas na pomisao da Violinom

presvlačenju u mladića Cesaria pridodamo značenja koja dramu pomiču u pravcu **Genetovih** snoviđenja. Genetova presvlačenja ocrtavaju uznemirujuće isprepli tanje zbilje i iluzije kako u seksualnosti, tako i u politici. Preoblačenje u Genetovu teatru može se shvatiti i kao izraz njegove osobne, u mnogo čemu posebne, pubertetske transformacije iz djeteta u čudovišna razbojnika; preobražaj koji Sartre smatra ključnim za razumijevanje Genetove osobe i umjetnosti. Violino prerušavanje u mladića slično je Genetovu ritualu, pa iako nema toliko kompleksno ili dramatično značenje, jednako je tajnovito i uznemirujuće. Violino presvlačenje događa se u drugom prizoru prvog čina. Pitanje je zašto nam Shakespeare u tom dijelu ekspozicije ne opisuje ili ne pruža ni jednu Violinu karakternu osobinu? Moguće je odgovoriti da je to u skladu sa žanrom ili praktičnim izvedbenim mogućnostima njegova vremena. No, u kontekstu Milerove predstave i njegovih redateljskih zamisli, ne treba ustručavati ni od drugačijih interpretacija.

O Violi znamo da ju je more izbacilo na obalu Ilirije i da je izgubila voljenog brata. Preživjela je brodolom, a poslije tako stravična iskustva, uvjerena usto da joj je brat mrtav, djeluje kao osoba koja nema vlastita identiteta. Viola nema individualnosti, ona je bilo tko. Shakespeare Violin lik ne ocrtava detaljnije stoga što redukcijom karaktera ostvaruje veći stupanj metaforičnosti scene, pa cijela situacija doista više nalikuje nekom bizarnom moralitetu ili ženetovskom košmaru. Imamo pravo zaključiti da je u susretu sa smrću spoznala nešto zbog čega ju je Shakespeare namjerno lišio osobnosti, karakterne posebnosti i ogolio do amorfne ljudske srži. Uostalom, Shakespeare je, na poseban način, "svukao" i kralja Leara. Metafora svlačenja u *Kralju Learu* ukazuje na iluzornost svega što poput odjeće otpada s Leara- društvenog položaja, imena, karaktera. Lear je na kraju toga procesa "gol", lišen iluzija on postaje simbolom općeljudskog ludila. Sve je, dakle, osim čovjekove suštine, tek varka. Violino prerušavanje simbolički je navlačenje odjeće, iluzije spola i novog identiteta. Ona je u tom trenutku svojevrsni Everyman, bit ljudskog, zaogrnuta tlapnjom. Shakespearovi likovi često dospijevaju u *granične* situacije, i ne snalaze se u njima, sumnjaju, čak i istinski ne vjeruju u vlastitu egzistenciju. Upravo je takvom Miler učinio Violu u svojoj predstavi. Pretpostavimo li da joj se u egzistencijalnom, opasnom ili po opstanak prijelomnom trenutku, banalna životna realnost pokazala tek prividom, njezino presvlačenje i promjena spola pokušaj su pronalaska nove, postojane stvarnosti unutar fikcije. To je, pored samoobmane, druga varijacija teme iluzije.

Viola postaje Cesario, mladić iz mašte. Ali, od toga trenutka ona je androgin, enigmatično stvorenje. Eterično, ali moćno, nestvarno, ali dominantno. Ujedno atraktivno i čudovišno

Što je androgin za Milera? Stvorenje na rubu stvarnosti, simbol neostvarivog stapanja suprotnosti, ali ponajprije nerazlučivi spoj realiteta i iluzije. U toj čudnovatoj smjesi opozicija postavlja se pitanje tko je stvaran, a tko izmišljen lik, Viola, Sebastian ili Cesario; poništavaju li se dvojnosti ili skladno srastaju?



poput Genetovog Querellea. Kakvo je značenje androgina, bespolca ili možda dvospolca? Kott misli da je arhetip androgina izraz Shakespeareove čežnje za renesansnim idealom izgubljenog raja, ali i projekcija njegovih intimnih refleksija o ljubavi i spolnosti. Što je androgin za Milera? Stvorenje na rubu stvarnosti, simbol neostvarivog stapanja suprotnosti, ali ponajprije nerazlučivi spoj realiteta i iluzije. U toj čudnovatoj smjesi opozicija postavlja se pitanje tko je stvaran, a tko izmišljen lik, Viola, Sebastian ili Cesario; poništavaju li se dvojnosti ili skladno srastaju? Miler nije ostao vjeran Shakespearovu završetku drame. Svi na koncu ostaju prevareni, poniženi, nesretni. Nije se, sukladno Shakespearovoj zamisli, dogodilo sretno sklapanje parova.

Androgin Viola/Sebastian skončava u ludilu, jer se dvostruka ličnost rasprsla. I tek tada postaje jasno što bi ta snovita figura trebala predstavljati. U ovakvu redateljskom čitanju, Shakespeare je svršetak nemoguć. I to ne zbog eventualne nedosljednosti, već zbog činjenice da ishod raspleta određuje značenje te ključne metafore - androginosti. Srastanje prividnosti i stvarnosti, brisanje njihovih granica, neminovno vodi ka rasulu. Za razliku od renesansnih učenjaka, androgin Mileru nije ideal. On je simbol destruktivnosti što proizlazi iz opsjena opasnih za društvo koje obrise stvarnosti gubi u dimnoj zavjesi varki. To se društvo prijevarom i samoprijevarom dovelo u poziciju da ne vidi ništa izvan svojih uskih granica, izvan međa skučene Ilirije. Metafora je jasna, dramatična i nipošto banalna. Miler precizno važe naslage dimne zavjese.

Nedvosmisleno i suptilno na kraju se odašilje poruka da Ilirija propada još niže i od samog podzemlja. Prilike za zaustavljanje toga pada male su, sve neizglednije. Svi su izgledi za put u središte zemlje.

Slaven Rogošić je student dramaturgije na ADU u Zagrebu

Kako početi? Možda prekoračiti!

Piše: Marin Blažević
Snimio: Demirel Pašalić

povodom predstava
Usporavanja* i *Nesigurna priča
Ane Karić, Nataše Rajković, Katarine Bistrović-Darvaš, Nataše Dangubić, Tvrtka Jurića, Dražena Šivka i Bobe Jelčića
Teatar &TD

SATIR: ... Ma gdje sam ja ovo? Jesam li ja Stijepo? ... I Stijepo sam i satir sam ...

(Marin Držić: *Skup*)

KOJAK
Brate Vukodlaće, ali spiš ali bdiš?

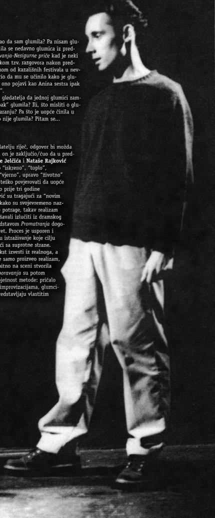
VUKODLAK
Ah, ne spim, Kojače! Ali me ne vidiš?
Niti ga mogu spat ni što sad bijedan
vidismo mogu znat ali 'e bilj ali san.
Mnokrat sam kon vode vidio gdi vile
tanačce izvode kakono snig bile;
ma ova čudesa ja ne čuh ni vidih.

(Marin Držić: *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*)

"Zašto je rekao da sam glumila? Pa nisam glumila!" pobunila se nedavno glumica iz predstave *Usporavanja-Nesigurne priče* kad je neki gledatelj tijekom tzv. razgovora nakon predstave na jednom od kazališnih festivala u nevjerici prozborio da mu se učinilo kako je glumica "kad se ono pojavi kao Anina sestra ipak malo glumila".
Što je navelo gledatelja da jednoj glumici zamjeri što je "ipak" glumila? Ili, što misliti o glumičinu razočaranju? Pa što je uopće činila u kazalištu ako nije glumila? Pitam se...

O GLUMCU

Ako je o gledatelju riječ, odgovor bi možda glasio ovako: on je zaključio/čuo da u predstavama **Bobe Jelčića** i **Nataše Rajković** glumci toliko "iskreno", "toplo", "opušteno", "vjerno", upravo "životno" glume, da je teško povjerovati da uopće glume. Još do prije tri godine Jelčić/Rajković su tragajući za "novim realizmom", kako su svojevremeno nazvali cilj svoje potrage, takav realizam uporno pokušavali izlučiti iz dramskog teksta. S predstavom *Promatranja* dogodio se preokret. Proces je usporen i pretvorio se u istraživanje koje cilju pokušava prići sa suprotne strane. Može li se tekst izvesti iz realnoga, a kako bi se ne samo proizveo realizam, nego i možebitno na sceni stvorila realnost? *Usporavanja* su potom potvrdila uspješnost metode: pričalo se i pisalo o improvizacijama, glumcima koji se predstavljaju vlastitim



Čini se da je obrat u slijedećem: glumčev zadatak nije više tek doživjeti predložak (za njega uvijek: dramski tekst + redateljev metatekst), nego predložiti tekst (lika) iznjedren iz stvarnog iskustva i doživljaja situacija, odnosa ili stanja u koja je namjerno ili slučajno, svojevoljno ili voljom redatelja/dramaturginje "bačen"

imenom, "iskrenosti", "topline" itd., pa čak i "dokumentarnosti" predstave o svakodnevnom životu jedne peteročlane (zagrebačke) obitelji. *Nesigurna priča*, napoljsetku, postala je žrtvom recepcijskog automatizma, čega je primjer i gledatelj koji nije zamjerio glumici, recimo, na lošoj glumi, nego zbog toga što je uopće glumila. I to kada se, nakon što je "bila" Ana, već u sljedećem prizoru pojavila u ulozi Anine sestre, opovrgnuvši time svaku sumnju: *Usporavanja-Nesigurna priča* nisu niti "život", niti "dokument", niti "realnost", nego konvencionalna kazališna predstava. U kojoj glumci ipak - glume.

Dakako, problem glume i glumca u trima Jelčić/Rajkovićkinim predstavama nemoguće je razriješiti tek jednom anegdotom i tezom o navici gledanja njihovih predstava, barem kada je riječ o našem primjeru sasvim prosječno *kompetentna* gledatelja. (Ne zaboravimo, naime, da je on prepoznao razliku između, primjerice, *Arkulina* i *Usporavanja-Nesigurne priče*.) No, prisjetimo se glumičina reagiranja. Ona je, naime, izjavila da "nije glumila". Pretpostavimo što je glumica time mogla misliti: nisam u kazalištu, nisam glumica/glumila, u prolazu sam, ja sam **Ana Karić**, stvarna osoba, a vi koji gledate - (ne)glumite jednako kao i ja. Takav poremećaj odnosa unutar predstavljačke situacije nije nemoguć, no za stav u tolikoj mjeri radikalan glumica zasigurno ne bi mogla pronaći argumente u razvidnoj predstavljačkoj strukturiranosti *Usporavanja*-(a pogotovo)-*Nesigurne priče*. Ono najsmjelije što je glumica mogla misliti i što u predstavi doista argumentira dotiče se osvješćivanja i provociranja katkad nevidljive, ali, čini se, postojeće razlike: "nije glumila" zato što nije *predstavljala* lik, nego, da tako kažem, *postavljala* lik. Ili, drukčije rečeno, zato što nije *bila u liku*, odnosno *namjesto* lika, nego zato što je *mjesto* lika, zato što je lik (*bio*) *njezin*. Istina, u oba slučaja glumičin stvarni (i, dakako, *predpostavljeni*) identitet zadesila je ista kob - lik, no zbog razlike u postupku s bitnom razlikom u očitovanju i očitavanju. *Predstavljajući* lik glumica bi *utjelovila* svoj identitet u prividu prisutnosti drugoga, lika *i/kao da* stvarne osobe, a *postavljajući* lik ona ga također *utjelovljuje* u dvostruki privid nekog/nečeg drugoga, ali sada *kao* lika *stvorenog i stvaranog od* nje - prisutne - same, stvarne osobe od tijela, glasa, duha, emocija i - vlastita imena. Ovo posljednje *osobno* vjerojatno je uzrokom zabuna prilikom očitavanja omjera fikcivnog i zbiljskog u predstavi *Usporavanja-Nesigurna priča*, pa valja što prije postaviti novu razliku. Glumci naše predstave neće predstavljati sebe u liku oblikovanom prema slici o sebi, niti se od predstave do predstave opetovano upuštati u izvođenje, time nužno i autorizirano re-interpretiranje priče o (doslovno!) svojem liku, a kako bi se samopredstavljanjem, pa time i samosagledavanjem možebitno samorazumjeli.

Usporavanja-Nesigurna priča nisu autobiografsko kazalište, no premda glumci ne utjelovljuju sebe u prividu *drugoga sebe* kao lika, moglo bi se reći da rade i s autobiografskim materijalom, da nešto ili čak mnoštvo *sebe* ugrađuju u *svoj* lik, pa tako i vlastito ime (dakako, ne i prezime, zbog općepoznate činjenice da je petero glumaca u obiteljskim odnosima samo u predstavljenoj priči). Zagonetka je upravo u imenu, a odgonetka u postupku *dolaženja do* lika. No vratimo se zakratko još jednom na prvu opisanu razliku.

Bez sumnje, svaki glumac ne prilaže samo već nekako preobraženo tijelo i glas, nego i (u)laže nešto od svojeg unutrašnjeg sadržaja u lik koji predstavlja. Na primjer, Arkulina, stanovnika fiktivnog svijeta proizvedena tekstom **Držićeve** komedije, **Pero Kvrgić** realizirao je u predstavi namjerno se (autoironično) poigravajući svojim vlastitim izgledom, glasom i svojom dobi (pa onda pretpostavno i emocijama, duhom itd.). Što od misli, osjećaja i ponašanja, uz prikladno tijelo i glas, stvarno postojeći Kvrgić i fiktivno postojeći Arkulin uistinu imaju zajedničkoga pa se u izvedbi njihova spoja muti predodžba o referentu; ili kakva se promjena u odnosu fiktivno-stvarno u Kvrgićevoj glumi događa kad njegov autoironičan *gestus* izvadimo iz zagrade? Barem približno točan odgovor (sa svakom izvedbom barem u detaljima drukčiji) vjerojatno znade samo Kvrgić, a nama preostaje tek pribjeći pozitivnom znanju: glumčeva je intencija *fengati* da u označenom prostoru pred nama nije Pero nego netko drugi, lik, fiktivna osoba koja se odazivlje na ime Arkulin. No što pomisliti kada se u prostoru određenom istim pravilima igre začuje ime glumca, kao i u predstavi *Usporavanja-Nesigurna priča*? Za početak, identičnost imena glumca i lika znak je za uzbunu. Ta predstava hoće upozoriti na razliku! Glumac u njoj izgleda nije onaj koji će više ili manje *sebe* dati u oblik lika koji je više ili manje precizno propisao tekstualni predložak. Glumac u predstavi *Usporavanja-Nesigurna priča* očigledno je stekao neka posebna prava, a lik neku dodatnu dimenziju osobnosti, pa recimo i - realnosti.

(Valja računati na mogućnost da postoje "nevini" gledatelji koji uopće neće primijetiti signal ime-glumca-kao-i-ime-lika, već time što im je nepoznato ime glumca. Za njih je namjerna podudarnost imena nepostojeća informacija, pa je u tom smislu i predstava *Usporavanja-Nesigurna priča* po složenosti *fiction-faction* zapleta jednaka *Arkulinu*. No, od pitanja "što ako ne znamo?" poticajnije je pitanje "a što sada, kada znamo?" i kada, za razliku od Držićevih Vlaha, prepoznajemo nastup konvencije kada se *odkrije šena*.)

Složili smo se, dakle, da glumci u našoj predstavi ne predstavljaju sebe (pa makar sebe premještenog u drugoga, u lik/ove), jer nitko se od njih neće predstaviti punim imenom i prezimenom te ispripovijedati ili odigrati prizore iz



vlastita života. Njihovo je tijelo (i glas) prisutno, ali angažirano u označavanju nekog nepripadajućeg mu identiteta. No, što se onda krije u tijelu, iza imena, na što upućuje ime? Rekao bih da ime glumčevo nije toliko zanimljivo zbog posudbe liku (pa kao da ga je time glumac izgubio), zbog činjenice da je i tijekom predstavljanja ostavljeno glumcu. I to ne glumcu *kao* i liku, nego ponajprije glumcu *i kao* autoru diskursa svojeg lika. U autobiografskom kazalištu glumac bi ujedno bio, pa makar fikcionaliziran, i subjekt diskursa lika, što ovdje nije slučaj, osim u onom smislu u kojem je uvijek *i* glumac u nekoj mjeri dio lika. U čemu je, dakle, glumčevo autorstvo, a onda i kako se u njegovo stvaranje fiktivnog diskursa probija realnost (na sceni)? Moći odgovoriti na pitanje ne ovisi nužno o dodatnom znanju o načinu stvaranja *Usporavanja*. Dovoljno je pogledati nekoliko uvijek različitih izvedbi *Usporavanja* ili prepoznati dramaturški prosede *Nesigurne priče*, te dopustiti sebi poneku gledateljsku invenciju. Pokušajmo. Uz napomenu: zaista je posljednji trenutak da u razmatranje uvedemo i Jelčić/Rajkovića, te u nastavku, ukoliko je potrebno i moguće, o *Usporavanjima* i *Nesigurnoj priči* raspravljamo zasebno.
Dvoje je intenzivno surađujući s glumcima primijenilo metode stvaranja predstave koje uključuju rad sa stvarnim materijalom, na nekoliko različitih načina tijekom različitih faza stvaralačkog procesa. Čini se da je obrat u slijedećem: glumčev zadatak nije više tek doživjeti predložak (za njega uvijek: dramski tekst + redateljev metatekst), nego predložiti (u širem smislu - izvedbeni) tekst (lika) iznjedren iz stvarnog iskustva i doživljaja situacija, odnosa ili stanja u koja je namjerno ili slučajno, svojevoljno ili voljom redatelja/dramaturginje "bačen". Koje su varijacije metode improvizacije pritom korištene, valjalo bi prepustiti autorima da sami detaljnije opišu, no razvidno je i bez toga da je aktivno sudjelujući u procesu zajedničkog iskušavanja i oblikovanja teksta/lika (za razliku od okušavanja u interpretaciji već zadanog) glumac stekao pravo na ime i ko-autorsku odgovornost. Prava i odgovornosti uvišestručuju se znamo li da je glumac pritom pristao javno izložiti makar samo fragmente osobne povijesti (ili recimo - priče) utisnute u povijest lika, najprije redatelju/dramaturgu, a zatim i gledateljima.
Jednom u tekst dospjeli, pa makar i u tekst koji navodno ne postoji zapisan na papiru, nego jedino upisan u pamćenje glumca podložno zaboravu i prisjećanju, svi ti stvarni isječci iz života (ono što im se stvarno dogodilo, ono što postoji u životu glumaca izvan kazališta, ali i ona iskustva stečena tijekom stvaranja predstave...) ili izmišljeni usječci u život, selektirani, kombinirani pa i oćuđeni u fragmentarnom ali povezljivom narativnom nizu, oteti iz zbilje - na zbiljsko referiraju tek pojedinačno, u detaljima, stvarni po kontekstu u kojem su bili, fiktivni po kontekstu u kojem jesu. Upravo če činjenicu da ipak (negdje) *jesu* (bili), tu dvosmislicu *fiktivne stvarnosti*, odnosno *stvarnosti fikcije*, potencirati glumčeva izvedba teksta/lika tijekom predstave *Usporavanja*.
Unatoč (čini se) stabilnoj dramaturškoj strukturi, glumac je slobodan dramatičnost predstave prenijeti i na razinu (čini se) sasvim realne opasnosti od restrukturiranja te čak prelijevanja izvedbe preko sporazumnog predstavljačkog okvira, u prostor realnog. Sa svakom novom izvedbom glumci *Usporavanja* (a ovisno, dakako, o realnim! okolnostima) iznova iskušavaju, rade na obliku lika/teksta do te mjere, ali i granice, da njihove izmjene rečenica, intonacije ili pokreti mijenjaju perspektivu o tekstu/liku. Ostaju otvorena pitanja: a što ako se čin koji "mijenja lik" dogodio mimo intencije glumca/autora, ili da li je fiktivnog

Jelčić/Rajković kao da su fascinirani ograničenjem i ujedno slobodom koju nameće konvencija kazališnosti. Oni će konvenciju prokazati, ogoliti glumčev i/ili svoj postupak tvorbe fikcije/stvarnosti na sceni, ali ne zato da bi konvenciju ukinuli, nego da bi osvijestili i pokazali prostranstva svoje slobode - i nekonvencionalnosti

statusa emotivno pamćenje koje je u glumca možda izazvao dekontekstualiziran ali još uvijek prepoznatljiv detalj iz njegove osobne pripovijesti s kojim se susreo glumeći lik pod svojim imenom. Možemo li uopće dokučiti što se zbiva u glumčevoj duši, a kamoli tiču li se ta zbivanja isključivo privatno-zbiljskog života glumca ispod maske, ili je posrijedi intenzivno proživljavanje sudbine fiktivnog lika? Konačno, kakav će učinak u glumcu izazvati njegovo vlastito ime kojim ga u glumi zove drugi glumac? Hoće li se i tijelo uzbuniti? Odgovor da je svaki takav eksces izvedbe, prodor slučaja u prostor ugovorenih intencija ionako znak i da naposljetku o gledatelju kao interpretatoru ovisi kome će pripisati ulogu (!) referenta, odsutnom liku ili prisutnome glumcu, jest odgovor kojim se utvrđuje ili urušava konvencija teatralnog, koja je ujedno i od presudnog značaja za instituciju kazališta. No, Jelčić/Rajkovićku čini mi se ne zanima niti jedna od dviju radikalnih odluka. Njihova je odluka poigravati se konvencijom, i izigravati teze o nekonvencionalnosti njihove igre. Stoga su i *Nesigurnu priču* zamislili kao repliku *Usporavanja*. Ipak, neizvedivu bez podrške glumca, autora *postavljanja* identiteta lika, ali, zahvaljujući iskustvu složenog procesa izrade lika (a ne rada *na* ili *u* liku) i *postavljanja* sebe kao glumca, utemeljenja svojeg identiteta ne u zaposjedanju nego u stvaranju (makar fiktivnog konstrukta) drugog identiteta. Stoga je naša glumica iz uvodne anegdote i mogla izjaviti da "nije glumila", odnosno da, što god se nama činilo, i kao Ana i kao Anina sestra ona uvijek jednako i najprije *jest* glumica, Ana.

O REDATELJU/DRAMATURGU

Ako su *Usporavanja* predstava o glumcu, *Nesigurna priča* ponajprije govori o potrebi redatelja/dramaturginje za autorefleksijom, ali i implicitnom polemikom. Radi djelotvornosti drukčije predstavljačke strategije, *Nesigurna priča* pritegnuta je čvrstom, promišljenom i proračunatom dramaturškom strukturom, a navodno je i prije uključivanja glumaca u rad na predstavi koncipiran i djelomično sastavljen dramski tekst, utemeljen u već postavljenoj priči *Usporavanja*. Takve zadanosti moglo se realizirati samo pod uvjetom da će glumac obnoviti doživljajne zalihe i samosvijest i samopouzdanje ko-autora lika, iskustvo stečeno tijekom procesa rada na *Usporavanjima*, pa priču dalje razviti, a prikazivanje procesa izložiti (također i vlastitom) pogledu i komentaru. (Pitanje o samodostatnosti *Nesigurne priče* nepotrebno je: gledanje će dviju predstava ubuduće biti gotovo besmisleno bez istodobna sagledavanja njihova odnosa, osluškivanja dijaloga u kojem čak i nije važno koja je predstava dijalog zapodjenula; stoga *Nesigurna priča* funkcionira i kao uvod u gledanje i kao naknadni osvrt na *Usporavanja*.) Nesigurnost, štoviše, nerazrješivost fikcijskog statusa glumčeva činjenja (i imena!) potisnuta je u pozadinu, a kako bi mogla postati temom. Glumcu koji se tijekom procesa nastajanja *Usporavanja* izborio za pravo na ime, povjerena je sada dvostruka uloga: uloga sebe kao glumca i uloga lika, otprije stvorenog izlaganjem i ulaganjem glumčeve osobnosti.

No, opišimo postupak i njegove učinke.

U jednom trenutku *Usporavanja*, sasvim neočekivano, redatelj/dramaturg odlučio je prekinuti prostorno-vremenski kontinuitet izvođenja radnje i raspršiti privid neposredovane realnosti i ne-glume, površinske rezultate procesa nastajanja predstave/glume. Majka Ana ulazi u dnevnu sobu stana, no umjesto da zastane i skine kaput, ona krene prema gledalištu. I pogleda gledatelje. Iznenada, Ana (u trenu opet Karić) *napušta* svoj lik i posreduje informaciju: "ja nisam tu, u stanu, ja sam sada na placu!" (ipak, koji se subjekt, zapravo, krije iza zamjenice "ja"?) Glumica se potom *vrati* svome liku i, klasičnim postupkom, *ad spectatores*, razotkriva nam svoje (čije zapravo?) osjećaje. Paradoksalno, fiktivnost svijeta *Usporavanja* potvrđena je postupkom *ispada* iz fiktivnog (lika) i *upada* u stvarnost (glumca), ili točnije - prijenosom izvedbe na drugu razinu fikcije, gdje će se glumac pojaviti i u ulozi glumca. Konvencionalan metateatarski eksces u *Usporavanjima*, koja su provocirala konvenciju *fengajući* da je hoće ukinuti, prometnuo se u *Nesigurnoj priči* u postupak iz strukture kojega je sazdana cijela predstava, postupak kojim se konvencija provocira svojim umnožavanjem. Nesigurna priča koju se pokušava (nastaviti) pričati u *Nesigurnoj priči* priča je iz *Usporavanja*, ali i priča o *Usporavanjima*, o nastajanju priče koliko i same predstave. Teatar u teatru, ili, rečeno manje figurativno, predstava umetnuta u predstavu, složen je metateatarski a ovdje i autotematizacijski prosede kojim su Jelčić/Rajković, ne bez autoironije i što namjerne što slučajne *fikcionalizacije*, odlučili sami predstaviti, interpretirati i komentirati proces nastajanja *Usporavanja*, pritom neizbježno zahvaćajući i pitanja same prirode teatarskog, te samosvjesno posredno ironizirajući automatizme recepcije ali i olaku kritičarsku konzumaciju njihova rada.

Kao i *Usporavanja*, *Nesigurna priča* odigrava se pred gledateljima koji, približeni tik do ruba izvođačkog prostora, dijele pozornicu s glumcima. Međutim, umjesto prizora *Usporavanja*, stana napučenog trošnim pokućstvom i gomilom rekvizita iz svačijeg svakodnevlja, na početku *Nesigurne priče* zatičemo pred sobom gotovo prazan prostor: tek nekoliko stolaca, kasetofon i dijaprojektor ispred gologa stražnjeg zida pozornice. Izdvojenost fiktivnih zbivanja što se imaju odigrati unutar okvira prostora izvedbe iz okoliša zbilje kojoj, pokušajmo se složiti, pripada prostor gledališta, nije nedvosmisleno označena.

U ogoljeni prostor ulaze - (zar?) glumci. Kostimi kao da ničim ne ukazuju na njihovu preobrazbu u neke fiktivne likove i na trenutak nam se čini da ovuda naprosto prolaze u vlastitoj odjeći, možda i bez namjere da uopće započnu - glumiti. Konačno, jednakim osvjetljenjem prostora izvedbe i gledališta radnim svjetlom kao da se hoće premostiti (konvencionalni) procijep, podignuti rampa, uspostaviti kontinuitet između dvaju prostora/vremena, jednog stvarno postojećeg u kojem prebivaju gledatelji i drugog pred njim u kojem se očekuje događaj iluzije i igra po drukčijim pravilima. Kao da ništa ne upućuje na činjenicu da bi (barem) u jednom od dva nezamračena prostora trebala započeti predstava. Nje, dakle, vjerojatno neće ni biti. Ili, u najboljem slučaju, podmetnut će nam probu. Možda probu *Usporavanja*?
Ali, nakon nekoliko trenutka potpune nepomičnosti, kao da su začuli signal nevidljiva redatelja, glumci započinju dijalog. Kao da je konačno učinjen rez, znak da su se u tom trenutku i na tom mjestu prostor i vrijeme udvostručili. Začudo, nakon čina kojim je očito počela *Nesigurna priča*, glumci će započeti raspravu o - početku.
U izvrnuto-pirandelističkom uvodnom dijelu *Nesigurne priče*, koji unutar dramaturškog sklopa što ga nazivamo teatar u teatru funkcionira kao okvirna predstava (odnosno razgovor i dogovor prije pokusa), petero glumaca u ulozi sebe-kao-glumaca kao da pred nama večeras improvizirajući traga za likovima, za pričom. Glumci kao su-stvaratelji *Usporavanja*, nesigurne priče, zaokupljeni su presudnim i mukotrpnim pitanjem "Kako početi?". Odgovor će ponuditi glumica koja se izdvaja sposobnošću redatelja/dramaturga da kreativne glumačke pokušaje "početka" privede makar najjednostavnijoj autorskoj koncepciji, zajedničkom početku, "dogovoru oko određenog ovdje i sada". Dogovor napokon glasi: "Mjesto: stan, vrijeme: poslije ručka. Gdje, tko, što radi poslije ručka?" Odgađana (umetnuta) predstava, ili barem jedan od njezinih pokusa, konačno započinje.
Postupnom preobrazbom glumaca iz uloge "glumac" u uloge likova nesigurne priče, uvodna i okvirna rasprava o "početku" pretapa se u pokus predstave, iskušavanje jednog od niza mogućnosti njezina razvoja. Činjenica da glumci pritom nikakvom očiglednom promjenom u izrazu ne označuju čin preobrazbe, prenosi jasnu poruku da je prijelaz u fiktivno, predstavljačko, teatralno naposljetku tek stvar (gotovo spontanog) dogovora i odluke, izvođačeve koliko i gledateljeve. No, ako se teatar time prikazao samo kao svijet s druge strane okvira (s koje? Odgovor može biti samo dvosmislen!), u već čuvenoj sceni u kojoj je glumica "ipak malo glumila", razlika je odlučno razotkrivena i potvrđena: najprije gledamo i slušamo Anu koja smireno i snošljivo telefonom razgovara sa svojom sestrom, zatim spušta slušalicu i kao glumica Ana Karić odnosi telefon sa scene. Ubrzo, glumica Karić opet ulazi na scenu. Svjetlo sada označava promjenu prostora, kostim i šminka glumičina neznatno su promijenjeni. Ali tek glumičin izraz daje nam naslutiti da je preobražena u drugi lik, nervozan i nasrtljiv. Lik ima mobitel, razgovara s nekim i tek postepeno, prepoznavajući kao u negativu dijelove Anina teksta, postaje nam jasno da naknadno gledamo prizor s druge strane žice. Ono što je glumcu u teatru posao i izazov, čovjeku je u životu nemoguće (osim u patološkim slučajevima): jednom kad se prekorači okvir i zakorači u zonu zaštitnog mehanizma *kao da*, biti glumac i mijenjati uloge iz predstave u predstavu, ili čak u istoj predstavi, ne znači tek varati, proizvoditi laž, nego doista *kao da biti* netko drugi, niz drugih osoba, predstavljati istinu Aninu, njezine sestre, pa i sebe same kao osobe-glumice, makar samo u svijetu fikcije. Jelčić/Rajković kao da su fascinirani ograničenjem i ujedno slobodom koju nameće konvencija kazališnosti. Oni će konvenciju prokazati, ogoliti glumčev i/ili svoj postupak tvorbe fikcije/stvarnosti na sceni, ali ne zato da bi konvenciju ukinuli, nego da bi osvijestili i pokazali prostranstva svoje slobode - i nekonvencionalnosti.
Četiri središnje dijaloške scene predstave, nakon uvoda "o početku", na razini vremena radnje odigravaju se usporedno u različitim prostorijama stana: prazan prostor pred publikom sada prema potrebi zadobija uloge različitih soba, što je postupak suprotan uvodnom dijelu *Usporavanja*, kada su gledatelji obilazili sobe stana i upoznavali glumce/likove prije negoli su se pred njima okupili u jednoj od prostorija; u prvom slučaju prostorom radnje kretao se gledatelj, a u drugom, u vidnom su se polju gledatelja kretali prostori. Na razini vremena izvedbe četiri scene odvijaju se uzastopno, premda preklapanja zvukova i skica zbivanja "poslije ručka" nacrtana na stražnjem zidu pozornice kao podsjetnik glumcima upozoravaju na simultanitet i činjenicu da vrijeme umetnutog pokusa zapravo nije duže od desetak minuta, te da slobodno poigravanje vremenskom strukturom umetka omogućuje neprestane povratke na početnu vremensku točku, zvonjavu telefona. Jelčić/Rajković i opet koriste kazališnu konvenciju, garanciju fiktivnog, a kako bi maksimalno pojačali utisak da je o realnome riječ. Manipuliraju strukturom predstavljanja prostora i vremena predstave, dvama njezinim zasebnim vremenskim tijekovima i pogledima u prostore izvan vidokruga, kako bi ostvarili rasporede stvarnog života (jedne obitelji), koji se *odigrava* istovremeno, u raznim prostorima, u odnosima fragmenata istrgnutog iz osobnih pripovijesti subjekata. Između svake od scena glumci se vraćaju ulozi "glumca koji proba" i prema skici na zidu pripremaju svoj prostor, svojih deset minuta pokusa i sada hinjenog improviziranja, pokušaja da do tančina upoznaju svoj lik, protumače sebi njegove postupke, komentiraju odnose s drugim likovima, dokuče njegovu posebnost i ocrtaju koliko-toliko preglednu i cjelovitu sliku, e da bi se tako iskusni mogli upustiti u nesigurnu predstavu - *Usporavanja*.
Naposljetku, u trećem dijelu *Nesigurne priče* nizom kratkotrajnih fragmenata sjeckaju se ispovjedni ili samo-objašnjavajući naizmjenični monolozi likova/glumaca postavljenih u četvrtast okvir snopa dijaprojektorskog svjetla, te takvim postupkom radikalno relativizira "sigurnost" koju je priča donekle postigla u drugom dijelu. Nesiguran je i fikcionalni status završetka predstave. Moguće ga je tumačiti kao umetak u umetak, treći predstavljački plan, koji podsjeća na filmski medij (kadriranje, krupni plan, montaža), i koji kao da anticipira nastavak istraživanja u drugom mediju.
Vjerojatnom se čini i teza da se u trećem dijelu zapravo začudno stapaju dva ontološki različita predstavljačka plana, okvirna fiktivna kazališna zbilja i umetnuta izvedba četiriju "probnih" scena iz (retrospektivno ili anticipativno, nije važno) tematizirane priče/predstave *Usporavanja*. Glumci još uvijek ostaju u vlasti više-manje fiktivnih priča svojih likova, no kroz razlomljenost iskaza lika probija se subjektivnost a time i realnost glumca kao iskazivača. K tome, intenzivnim snopom svjetla naglašena je prisutnost glumčeva tijela pa ono, tako ogoljeno izloženo, ne može sakriti potrebu svoje osobnosti da se i sama neposredno izrazi. Lišen slobode da tka tekst i tijekom samog izvođenja predstave, glumac je sada ovlašten da i sam tematizira i komentira proces stvaranja lika rastvaranjem sebe u odnosu prema *sebi* i *njemu*.
Treći dio *Nesigurne priče* stoga ne samo da nas vraća na fikcionalnu razinu okvirne predstave sa statusom "zbilje" - jer likovi/glumci izmjenjujući se "u kadru" odgovaraju na pitanja *o sebi* koja im fiktivno postavljaju fiktivni gledatelji, ili pak redatelj/dramaturg, što nas opet vodi k metodama nastajanja predstave - nego i istodobnim razotkrivanjem glumčevih stavova i emocija o vlastitom liku, a onda i sebi samome, zaista prebacuje gledateljevu pažnju (natrag) preko predstavljačkog ruba i upućuje ga da sagleda i vlastitu svakodnevnu stvarnost. Možda zaista valja početi - s kazalištem.

Marin Blažević je kazališni kritičar i član uredništva Frakcije

Lovci čežnje
koreograf Bebeto Cidra
Zagrebački plesni ansambl

Upisivanje emotivnog



Piše: Ivana Sajko
Snimio: Nino Šolić

Lovci čežnje već samim svojim imenom istupaju iz područja u kojem bi raščlamba pokreta ili interpretacija koreografskih modela bila od prevelike koristi. No istovremeno činjenica da ova predstava emanira određeni emotivni učinak, da dozvoljava upuštanje u te nekazališne predjele nutrine, upućuje na to da se u njoj nalaze i konkretne plesne kvalitete. One su prvenstveno sadržane u izvedbi mladih plesačica **Nikoline Bujas** i **Hilari Kos**. Žao mi je što imenujem (i izdvajam), pa makar i u ovakvom pozitivnom kontekstu, no olaka pitkost koreografije, uobičajena struktura scenskih izmjena ili pak nejasna intencija glazbene montaže mogle bi me dovesti do nemotiviranog stanja da ništa ne napišem. Jer ono što percipiram ne iskače ni u jednu od vrijednosnih klasifikacija, već ostaje bezbojno, providno i zaboravno.

Prelagano. Stoga već pri prvom koraku moram učiniti taj neuobičajeni iskorak kako bih naglasila vještinu dvije plesačice koje se disciplinom svojih tijela i energijom čistog estetskog pokreta izdvajaju iz konteksta lepršave, ali neambiciozne plesne lirike. One su poticaj i argument. One jesu razlog zbog kojeg se osvrćemo na kontekst u kojem se pojavljuju, zbog kojeg ga možemo ponovno proživjeti. Pogled na dobrog plesača jest pogled što ga dehumanizira, apstrahira njegovu/njezinu urođenu erotičnost, spol, starost... Taj pogled znatiželjno traži čvrsti fizički materijal koji bi bio u mogućnosti da savlada svoju prirodnu ulogu te da u sebe, u potpunosti, ugradi novi tjelesni status i motoriku - bez ikakvih privatnih oznaka osim zadanog pokreta. Dva spomenuta imena *pokreću* se u krugu koji može



započinje nadopunjavati ono što su prvobitno bili samo scenski fragmenti. Nudi mu se mogućnost da pronađe vlastitu bol u kojoj bi se mogao s osmjehom prisjećati. Tek njegova intervencija može oblikovati ponuđeni prizor u istinsku refleksiju čežnje. Tek njegova emotivna angažiranost oslobađa potencijal plesnog predloška.

Čežnja koju autori ističu pitanje je osobne povijesti. Ona nije sukcesivna i deskriptivna, već slijedi nepravilnu liniju memorije i asocijativnu slobodu sna. Kako onda uopće komentirati takav intimistički fenomen što se i sam odriče ambicije da bude išta više no isječak stereotipne iluzije o ženi koja se prepoznaje tek kroz ne/ispunjenu strast prema muškarcu. Dramatičnost neispunjene želje upisana je i u sam prostor osmišljen desecima svjetiljki (zvijezdama, svijećama što stražare uz nočna okna...), probušenom mrežom (bez žuđenih ruku koje bi je zakrpale i bacile u more, slomljenim jarbolom u brodolomu...) i bijelom ružom (nevinošću, mladom koja čeka, smrću i nepovratkom iščekivanog...).

Samoća se ispunjava životom paralelno s intenzitetom čežnje čiji objekt postaje sve stvarniji, toliko stvaran da u mašti probija opnu nevinosti, pa jedna od plesačica guta latice ružinog cvijeta. Ples se pretače u statičnu dramsku scenu.



Dramaturgija *Lovaca čežnje* neprekidno balansira između suprotstavljenih fragmenata: sugestivnih scenskih simbola i lirične koreografije ili pak sinkroniteta cijelog ansambla i putenih komornih trenutaka. Jedini je formalni zadatak - održati ravnotežu, dok sve ostalo pripada subjektivnim interpretacijama i potencijalu izvođača da obogate pokret i pretvore ga u fizičku ekspresiju njihove privatne *saudade*.

izdržati takav pogled.

No progovorimo napokon o biti... intencijama... kako bi uopće mogli shvatiti zašto je bolje ne vaditi alate za mjerenje koreografske stilske originalnosti, već sjesti opuštenih ruku i biti tek senzibilan gledalac koji u mraku početka aktivira svoju emotivnu inteligenciju.

Zašto, dakle, krenuti u lov za nečim što uvodno biva mistificirano nazivom - čežnja, ili pak na portugalskom *saudade*? Po čemu se upravo ovaj osjećaj izdvaja iz beskrajne količine ostalih što opstoje u ljudskoj duši? *Saudade* je emotivni paradoks. On koristi bol nekog dragocjenog gubitka kako bi mogao proizvesti užitak u ugodnoj nostalgiji. Čeznuti znači živjeti, čak i kada život preuzmu uspomene, jer to pretpostavlja sjećanje na nešto lijepo i intimno, na nešto što je proteklo i nestalo, ali se i dalje vraća u obliku tuge koja proizvodi zadovoljstvo. U obliku nezaliječenih otisaka na koži. Vraća se poput sna koji traži da bude prepričan.

Naizgled neuprizorivi osjećaj dobiva svoje referentno mjesto u liričnoj prezentnosti tijela na sceni. Takvo je autorsko rješenje moguće prepoznati samo ako napustimo distanciranu poziciju, ako prestanemo prekapati po tkivu predstave tražeći definitivne odgovore, samodostatnost forme ili dosljednost onoga što bi mogli tumačiti kao tematsku asocijaciju. *Lovci čežnje* izniču iz apstraktnog mjesta upravljanog intimnim žudnjama, iz semantičkog polja u kojem se prepoznaje kompleksan i višeslojan sadržaj čuvstva. Stoga definicija ne postoji. Gledalac mora dopustiti da bude uvučen u interaktivan emotivni proces. Uhvaćen u tu zavodljivu komunikaciju, on svojim iskustvom

Ivana Sajko je dramaturginja i članica uredništva Frakcije

Život je maraton, život je parada

Povodom predstave *Maraton* Kazališne radionece Gustl u režiji Branka Brezovca

PIŠE: DUBRAVKA CRNOJEVIĆ-CARIĆ
SNIMIO: MARIO KRIŠTOFIĆ

Branko Brezovec posljednjih je mjeseci intenzivno prisutan u hrvatskom medijskom prostoru - njegova je predstava *Maraton* izazvala veliki interes. Kako se već u brojnim kritikama i osvrtima navodi, riječ je o prepoznatljivoj autorskoj ruci: "tu su obvezatno tri istovremena plana naracije (filmska plus glazbena plus glumac uživo), podosta antropologije (...) čitav niz brechtovskih satirizacija političke mašinerije, ima i autoreferencijalnosti"[1], to je "intermedijalan, intertekstualan rukopis"[2]. U njegovim je ostalim radovima kao i u predstavi *Maraton* prepoznatljiva "polifonijska struktura (...) razuđana asocijativnost, citatnost različitih namjera, kolažiranje, kontrapunktna montaža, fragmentarnost i vijugavost narativnog tijeka, razdioba izvedbenih kanala, simultana multimedijalnost, autoreferencijalnost..."[3].
Već na prvi pogled, dakle, prava poslastica za one koji se bave kritičko-teorijskim promišljanjem teatra.
Brezovec je prepoznat i kao "pravi kazališni Car, vladar nad mnogim diskursima"[4].
Predstava *Maraton* i njezin autor Brezovec već sada zauzima mitsko mjesto onoga koji "prvi put progovara o ratu iz estetičke pozicije".

***

No, da podsjetim - *Maraton* (između ostalog) problematizira san o slavi, pobjedi, izlaženju iz anonimnosti. Naime, kao globalne metafore izdavaju se tri "slučajno" odabrana, paradigmatska junaka našeg doba - mladić koji tek počinje karijeru maratonca te vjeruje u moguće ostvarenje ideala ne dovodeći u pitanje vlastitu moralnu vertikalu, junak srednjih godina kojemu ovo nije ni prvi, a ni posljednji pokušaj, te veteran maratona kojemu je ovo posljednja prilika za izlazak iz anonimnosti.
Neke od zajedničkih preokupacija tih paradigmatskih junaka mogu se pokriti pitanjima tipa: Kako dospjeti u fokus medijskog interesa? Kako se izdići iznad svijeta svakodnevnice? Kako si, ako već ništa drugo, omogućiti pogreb koji će baciti novo svjetlo na naš anonimni život?
Znajući kako maraton ne mogu izdržati sami, junaci se povezuju očekujući uzajamnu podršku i poticaj. Tako taj paradigmatski trio povremeno prolazi moralne padove (podmećući jedan drugome *klipove* pod noge međusobno se



propituju), ali i uspone (odlučujući kojem će između sebe dati priliku za pobjedu) koji, doduše, kratko traju. Prolazeći fizičke kao i psihičke krize, mali se tim, približava cilju-pobjedi. No, opuštajući se u samozadovoljstvu pred sam kraj utrke, doživljava poraz.
U ovoj se utrci razokrivaju, naravno, raznoliki kodovi "stvarnosnih" igara.
Paralelno se, kako odmiče utrka te kako se energije naših trkača spuštaju i dižu, pojavljuju, materijaliziraju, bljeskovi njihovih unutarnjih realiteta. Brezovčeva predstava otvara i niz drugih pitanja: iz podzemnog se svijeta nagonskog pojavljuju erotističko-tanatističke slike rata, žene, *ića i pića*; problem je materinstva otvoren na već uobičajen drastičan način: materinstvo jest i ovdje "tamno mjesto", mjesto *zazora* koji se poklapa sa slikama stradavanja djece, ratnim prizorima, prizorima izgladnjivanja i sl.; na paralelnim se pak prostorima, prostorima ekrana, javljaju elementi društveno-političkih aktualnosti, u dokumentarni se svijet upleću i naši *fiction*-junaci, te se supostavljaju i međusobno relativiziraju, *faction* se razotkriva na momente kao svijet sapunice, itd.

***

Dakle, gledanje nas Brezovčeve predstave, praćenje paralelnih zahtjeva tijekom predstave, odvlači u naknadno zadovoljstvo dešifriranja znakova. No, osim zadovoljstva, nudi li, možda, Brezovčeva predstava i užitak (podrazumijevajući zadovoljstvo/užitak kao opreku kako ju je postavio **Barthes**)? Radi li se o čitljivu ili pak ispisivu tekstu?
Ne stoji li možda ispod te jasno ocrtane, pa priznajmo, prilično shematizirane kartografije - neka druga mapa? Ne igra li se možda ovaj "Car", "vladar nad diskursima", iscrtavanja lažne mape?
Možda, dakle, tek prividno izlazi u susret suvremenim čitateljskim uvjerenjima, stvarajući zadovoljstvo? Možda nam nudi i teško dohvatljiv užitak koji se skriva u zjevovima? Izaziva li, možda, i određenu krizu, uznemiruje li povijesne, kulturalne i psihologijske pretpostavke suvremenog, "angažiranog" gledatelja?

***

Pokušajmo se poigrati ispitujući neke od dvoznačnosti Brezovčeve igre:
Sam Brezovec izjavljuje: "...sve me više zanima neposredno fizička energija glumca"[5]. Jedan je oblik "neposredno fizičke energije glumaca" zaista i došao do punog izražaja: glumci trčeći prolaze kroz predstavu. No, što je s ostalim oblicima "neposredno fizičke energije glumca"? Ispod dinamike vanjskih sredstava razotkriva se, možda namjerni, prostor statike i narativnost (statična strukturiranost likova). Brzi tempo površinske strukture u suprotnosti je prema statičnosti dubinske strukture. No, upravo iz tog spoja vanjskog-dinamičkog/unutarnjeg-statičkog izrastaju najdojmljivije, gotovo tragične dimenzije predstave.
Dijalogizirani subjekt, subjekt koji nije stabilan, jedinstven, sjedinjen, u ovoj predstavi (možda i više nego inače) jest glumac sam:

1 Govedić Nataša: *Do cilja, do pobjede*; Zarez I/2, str. 33, 5.3.1999; Zagreb
2 Govedić: *Do cilja, do pobjede*
3 Blažević Marin: *Bre3Zov2Ec1*, Frakcija, 10/11, str 31, veljača 1999.; Zagreb
4 Govedić: *Do cilja, do pobjede*
5 Branko Brezovec, interviju: *Koko trajati u umjetnosti;* Zarez, str 32, I/2,5.3.1999, Zagreb

zadivljujuća fizička istreniranost glumaca kao da iskazuje svojevrsni očajnički krik, između ostalog, i nad vlastitom profesijom. Sportski trening pokazuje ogromnu posvećenost teatru, no, ujedno, i upozorava na alarmantno stanje unutar *ceha*: budući da ne trebaju dugogodišnji treninzi kako bi se glumilo (to, eto, može svatko), posvećenost se i izuzetnost treba potvrditi fizičkom ustrajnošću i izdržljivošću. Rad je na ulozi tako relativna stvar, toliko ga je teško prepoznati da se treba okrenuti onome što je mjerljivo: količini fizičke istreniranosti. Spremnost je sportaša naime "vidljiva", istreniranost je tijela "konkretnija" od istreniranosti duha.
No, pitanje koje me najintenzivnije zaokuplja jest pitanje već spomenutih "stvarnosnih igara" na koje Brezovec aludira. Izuzetno je

Mladi su autori, čini se, kao opravdanu reakciju na stanje u našim "nacionalim" kućama, izgradili pomalo agresivan stav koji glorificira drugu stranu te opreke. No, ne podržava li se na taj način daljnja ovisnost o ovoj podjeli?



zanimljivo promatrati tu studiju društvenih igara po čijim nepisanim pravilima igramo tijekom života.
Brezovec, dakle, barata snažnim metaforama, put nam obasipa znakovima tipa - "život je maraton, borba za vlast i moć, za trenutak priznanja a sve je to zajedno jedna parada". No, da li se, komentirajući na ovaj način svijet, distancira spram te parade?
Ovdje se otvara put razotkrivanju pravila još jedne, vječno prisutne, stvarnosne igre - otvara se pitanje međusobnog odnosa tradicionalnih kulturnih modela/suvremenih kulturnih modela. Upravo se na tu dihotomiju, na binarnu opoziciju tradicionalni/novi (teatar), mnogi autori pozivaju. Mladi su autori, čini se, kao opravdanu reakciju na stanje u našim "nacionalim" kućama, izgradili pomalo agresivan stav koji glorificira drugu stranu te opreke. No, ne podržava li se na taj način daljnja ovisnost o ovoj podjeli? Ukoliko to jest tako, pitanje koje slijedi jest: zašto se ta opozicija podržava?
Jedna od predrasuda koja nam se nudi, unutar stvarnosnih igara u kojima svi manje-više participiramo, jest ta da, boreći se protiv tradicionalnih klišea, ostajemo izvan graničnog prostora mitske zajednice, te tako formiramo prostor izvan "toplog okrilja međa" koje propisuje primarna zajednica. Dakle, biti u poziciji Drugog kao da podrazumijeva određeni non-konformizam, nepristajanje na pravila igre. No, nismo li se, distancirajući se spram kruga "odabranih", i sami našli u krugu odabranih, koji smo, doduše, sami zatvorili? Dominantna se pozicija, pozicija moći, tako prebacuje u posjed Druge grupe, što ponovno podrazumijeva traženje utočišta unutar "toplih okrilja međa". Aktiviranje drugačijeg koda ne podrazumijeva nesudjelovanje u paradi.
Birajući tzv. "avangardni" pogled na svijet, jesmo li zašli u povlašteno područje Drugih, onih izvlaštenih, potisnutih, prezrenih od strane dominantnih, od (trenutno) moćnih? Pruža li, naime, etiketa zazornog, kada je kreativost u pitanju, gotovo savršen alibi? Bivajući izvan granica društveno-političko dominantne struje, nalazimo se s Druge strane. A biti s Druge strane pretpostavlja nekonformizam, a nekonformizam pretpostavlja kreativnost, umjetnost, ili još drastičnije "uspjeh": "Uspjeh je rezultat nekonformizma, on je u riziku, no nitko ne riskira. Naravno, nitko osim Montažstroja u Nizozemskoj ili Švedskoj, osim Brezovca u Makedoniji..."[6]. No, pitanje je što je to rizik? Ne predstavlja li rizik, ovisno o kontekstu u kojem se nalazi, različite stvari? Nije li moguće okrenutost ka tradicionalnom izrazu, unutar određene konstelacije snaga, prepoznati kao rizik? Pa, prema tome, nije li moguće, unutar drugog konteksta, prepoznati ono što se već godinama podrazumijeva pod terminom "suvremene tendencije", kao određeni konformizam. Naime, treba poznavati okvir, prepoznati medij kako bi se osvijetlilo umjetničko djelo. Poetike su, naravno, promjenjive. Mehanizmi suptilne manipulacije obitavaju i u svijetu "alternative". Kao što **Kristeva** piše: nitko nije zaštićen od totalitarizma, pa ni oni Drugi koji preuzimaju na sebe promicanje istančane "istine" .
Ima li konformizam samo jedno lice? Jesu li konformizmom označeni samo oni koji slijede tradicionalni pristup? I što su to uopće "suvremene tendencije"? Zar "laboratorij" već desecima godina predstavlja isto? Jesu li dakle "alternativne institucije" u trenutku kada zadobijaju obilježje institucije, lišene konformizma? Ne predstavljaju li i one određene socijalne cjeline (koje su, naravno, nužne za razvoj svakog kvalitetnog dijaloga) unutar kojih vlada predodžba kako treba pozdraviti situaciju kada se pojedinac slobodno uključuje u socijalnu sredinu te dijeli uvjerenje drugih?
Prihvaćanje pozicije "predstavnika" određene socijalne grupe, ma o kakvo "alternativnoj skupini" se radilo, vodi nas konformizmu. Nije li moguće i "kontrapunktnu montažu", "simultanu multimedijalnost", "razdiobu izvedbenih kanala" itd., prepoznati kao pravila igre koja jesu profitabilna unutar određenog (Drugog, "alternativnog") kruga?
***
Brezovec je prepoznat kao onaj koji "ustrajava u oporbenjaštvu"[7]. Njegov su stav mnogi protumačili kao nekonformistički. No, da li ova već davno opća mjesta postmoderne garantiraju non-konformizam? Nije li moguće navedenu lavinu postmodernih postupaka pročitati i na drugi način?
Brezovec, na razini recepcije, očito računa s binarnom opozicijom dviju "ključnih" interpretativnih zajednica: one kojoj su svi takvi postupci "zazorni" ili jednostavno "naporni", te druge, kojoj nužno treba ovako strukturiran predložak. No, čini se da se naš

6 Sajko Ivana: *Kriterij uspjeha*, Zarez I/2, str 33; 5.3.1999. Zagreb

7 Blažević: Bre3Zov2Ec1

autor-maratonac upravo tom opozicijom i poigrava.

"Mene je uvijek zanimao rub i pregib" - kaže Brezovec. No, rub je i pregib mjesto spoja, ono što nije ni subjekt ni objekt, ali je sastavnim dijelom i jednog i drugog. Rub, dakle, ne predstavlja srednjovjekovno viđenje ruba svijeta (i tada s druge strane postoji određeni neomeđeni prostor), već rubno mjesto susreta (dakle, ne drugotno već intermedijalno, polifono, intertekstualno...).

Ako je posrijedi "vladar diskursa" nije li previše naivna dijagnoza da se naš "Car" bavi odašiljanjem poruke tipa - uspjeh je "u *ne*prihvaćanju utrke"[8]? Zar se on to, gledajući s pozicija recepcije, okreće samo jednoj /Drugoj/ strani, dakle prostoru izvan ruba, izvan nabora? Ne računa li Brezovec i s jednim i s drugim, ne (p)ostavlja li se na mjesto s kojeg participira i u jednome i u drugome?

***

Pitanje koje slijedi jest pitanje kiča: Modernitet i kič pojmovi su koji se naoko uzajamno isključuju, ukoliko modernitet podrazumijeva antitradicionalno djelovanje, eksperiment, odanost promjeni, dok kič (uza svu raznorodnost) nudi ponavljanje, banalnost, otrcanost. No, kič je jedan od najtipičnijih proizvoda moderniteta. Kič je ovisnost o trenutnoj modi. Kao što postoji mogućnost svjesne uporabe lošeg ukusa (tj. kiča) sa svrhom da se potkopavaju konvencije "dobrog ukusa", "koji eventualno vodi u sklerozu akademizma"[9], kič može, za svoje estetički konformističke ciljeve, rabiti postupke avangarde, koji se lako stereotipiziraju. Tako "sistem" kooptira svoje osporavatelje.

Stilski, kič je moguće odrediti s obzirom na predvidljivost. Kič je (kao što kaže **Harold Rosenberg**) umjetnost koja je postavila pravila; umjetnost koja ima predvidljivu publiku, predvidljive učinke, predvidljiv uspjeh. Književne se i umjetničke konvencije brzo mijenjaju. Ponekad je itekako probitačno služiti se nekonvencionalnostima "starijih" avangardnih pokreta. Kič može uspješno glumiti avangardizam koristeći se "nekonvencionalnošću" koja se pokazala uspješnom, prihvaćenom. Kič se služi avangardnim postupcima u svrhu "estetičke reklame"[10]. Kič je tehnički izvediv: to je jeftina (ili pak skupa) imitacija svega i svačega, od pučke umjetosti do najnovijih avangardi (ovisno o potražnji). U svakom je slučaju prepoznatljiva poetika koje se matrica slijedi. Ne prepoznajemo li u navedenim elementima neke podudarnosti s predstavom o kojoj pišemo?

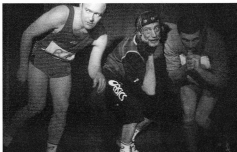
***

Nastojim li, dakle, reći kako se u Brezovčevu teatru radi o kič-poziciji? Mislim da je problem malo složeniji.

Ako kič promatramo kao specifično estetički oblik laganja, estetiku prevare i samozavaravanja, Brezovčeva se poetika tomu opire. Brezovec se ne samozavarava, on zavarava. Brezovec nudi svojevrsnu avangardnu parodiju, u kojoj je sadržan kako ironijski tako i samoironijski stav

Zato je bolje biti prvi u pozadini, biti onaj koji osvjetljava, relativizira. Treba samo imati strpljenja, dopustiti da prvi trasira stazu. Osim toga, popularniji je car u egzilu, mitovi bolje rastu u odsutnosti.

Brezovčeva je igra svojevrsna *camp* igra, "alternativni" ga kič izgleda ipak intrigira zbog estetički subverzivnih i ironičkih ciljeva, ili, tim bolje, jednostavno, iz ludističkih namjera. Računajući na "kič-ukus" od kojeg ni jedna zajednica nije cijepljena pa tako ni ona "odabranih", Brezovec se ludistički predaje interpretatorima uskličnika. Brezovec zauzima autoironijsku poziciju - i on, naime, sudjeluje u toj stvarnosnoj igri. Maratonac je kojemu su pravila igre jasna: treba ponuditi materijal povoljan za bogata i kompleksna čitanja, koja



Calinescu piše kako utvrditi je li neki predmet kič podrazumijeva razmatranje konteksta i svrhe. Ako kič promatramo kao specifično estetički oblik laganja, estetiku prevare i samozavaravanja, Brezovčeva se poetika tomu opire. Brezovec se ne samozavarava, on zavarava. Brezovec nudi svojevrsnu avangardnu parodiju, u kojoj je sadržan kako ironijski tako i samoironijski stav.

Naime, veliki se "mag" upravo poigrava kičem. Čini mi se kako računa s tim kako je profitabilno baviti se davno konvencionaliziranim i okamenjenim "nekonvencionalnostima", te da se zadovoljno smijulji slušajući interpretacije tipa: "pobjeda je ne pristati na utrku". Njegov je tip autoreferencijalnosti još složeniji: on itekako pristaje na utrku. Život jest maraton, i postati dio parade za inteligentnog igrača nije *big deal* - pozicija je Drugog ponekad paradnija od pozicije Prvog. Prednji plan bez pozadine neminovno postaje pozadina za nešto drugo.

podrazumijevaju složenost, angažiranost, slojevitost itd, a ispod toga je dovoljno prostora i za malo odmora, hedonizma i konformizma koji nikomu nije na odmet.

Brezovec već rutinirano priprema divan materijal za čitatelje znakova označenih s tri uskličnika. Naime, uskličnici podrazumijevaju značenje pa makar ispred uskličnika ništa ni ne stajalo. Uskličnici su tu, a to je sasvim dovoljno za sofisticirane čitače teatarskih znakova.

U Brezovčevu je teatru prisutno zaista izuzetno redateljsko veselje i umijeće: teren je tako dobro pripremljen da nitko neće viknuti:*Car je gol!*. Ako se to i usudi učiniti neko dijete, protuudar je već pripremljen: ta(j) je s druge strane barikade! I Car će samo jače podignuti bradu, namignuti braniteljima dobra i sofisticirana ukusa, te krenuti dalje.

Dubravka Crnojević-Carić je glumica i teoretičarka književnosti iz Zagreba

8 Govedić: *Do cilja, do pobjede*
9 Calinescu Matei: *Lica moderniteta*, 235, Stvarnost, 1988, Zagreb
10 Calinescu Matei: *Lica moderniteta*, 214, Stvarnost, 1988, Zagreb



"Skrivanje" iza sunca

Č.P.G.A. Renea Medvešeka u ZeKaeMu

PIŠU: PAVLICA BAJSIĆ I DUBRAVKO MIHANOVIĆ
SNIMILA: SANDRA VITALJIĆ

Djeca se skrivaju iza grma kupine
Djeca se skrivaju iza drvene stolice...

U vremenu kakvo je naše i na mjestu kakvo je naše (dakle, i u kazalištu kakvo je naše), pojavljivanje predstava koje pokušavaju stvoriti bajkoviti svijet drugačiji od ovog našeg - svijet u kojem pravda pobjeđuje, a činjenje dobra (Dobra) ima smisla - čini se već samo po sebi potrebnim.

Potrebno postaje i dobrodošlo, ukoliko je ponuđena utopija dovoljno uvjerljiva da nas uspijeva nagovoriti u mogućnost svog postojanja.

Svojim je dosadašnjim predstavama **Rene Medvešek** uspio stvoriti jedan takav svijet, u kojemu, iz predstave u predstavu, *ljubi bližnjega svoga-stanovnici* bajkovite maštaonice uspješno preskaču postavljene prepreke (najčešće prisutne u njima samima) te iz svake nevolje uspijevaju izaći kao pobjednici, zato što se bore "na pravoj strani".

To, naravno, ne znači da je svijet *Zimske bajke*, *Mrveka i Crveka*, *Hampera*, *Natpodstolara Martina* ili *Č.P.G.A.* lišen nesavršenosti, već samo da ističe dobro (ili Dobro) kao osobinu svojstvenu svakom čovjeku te sposobnu pobijediti sveprisutno i uvijekprisutno zlo (ili Zlo).

Naglašeno etičan i kršćanski moralističan, Medvešek zlo (Zlo) jednako vidi u poroku (npr. u neskromnosti ili pohlepi), kao i u čovjekovu otuđenju, usamljenosti ili zanemarivanju drugog. Eskapističko izbjegavanje direktnog suočavanja s realnošću na kazališnim daskama te sugeriranje skromnosti i zadovoljenja *onime što se ima*, danas se može doimati nedovoljno hrabrim odabirom za temelj nečije poetike, no u Medvešekovu se slučaju upravo izbor apolitičnosti i skrivanja iza mašte čini promišljeno odabranim i jasno određenim političkim stavom.

On, naime, ne teži uznemiriti, već, možda naivno, pokušava izliječiti, a liječenje se provodi kazališnom igrom, koja je za Medvešeka gotovo sinonim dječje igre, nesputane, iskrene i naivne.

Zbog toga i njegove predstave, s pripadajućim im glumcima - igračima, ostavljaju dojam igraonice u kojoj se skupina djece slučajno zatekla te uživa u zajedničkom druženju.

Podilaženje djetetu prisutnom u svima nama te prikazivanje života kakav bi trebao biti, a ne kakav jest, sastavnice su svih Medvešekovih ostvarenja - u svijetu satkanom od snova nema mjesta košmarima, dakle ni svakodnevnici. U takvom se kazalištu ne



teži njenom preslikavanju; ono se ne shvaća ni kao politička govornica, već kao, i samo kao, mjesto okupljanja i zajedničke igre.
Na eventualno pitanje je li to dovoljno, Medvešek kao da odmahuje rukom, uporno zamijenjujući *strašnost* onoga u čemu svi zajedno živimo ljepotom onoga u čemu bismo željeli, odnosno, kako nam autorov svijet pomalo didaktički sugerira, trebali živjeti.
Upravo se u spomenutom zamijenjivanju skriva i njegov odgovor na stvarnost, čime se pokušava, a u najboljim trenucima i uspijeva, stvoriti iluzija da, barem na časak, možemo živjeti san, poput beskućnika iz *Hampera*, koji na kraju predstave odlijeću u nebo, ili (nad)postolara, koji (pomisli da) je pronašao formulu za stvaranje (nad)cipele u kojoj će se svi ljudi osjećati dobro.
Posredna aktualnost bajkovitih predjela Medvešekova svijeta nije, međutim, ravnodušna na zbilju, već samo ne želi odstupiti od sebi svojstvenog načina razgovora s njom.
Neopterećenost *veličinom* onoga što se govori, otvorenost onoga kako se govori te potpuna sloboda igranja, poručuju da kazalište treba pokušati uspostaviti komunikaciju i tamo gdje ona, zbog raznih ograda i sputanosti, u stvarnosti zapinje. Često zanemarena relacija primanje - davanje, kako između samih glumaca, tako i između glumaca i publike, bitan je dio kolektivnog zaigravanja i podjetinjavanja, nakon čega su radost življenja i radost stvaranja blisko povezane i proizlaze jedna iz druge.

... Djeca se skrivaju iza jedne bube
Djeca se skrivaju iza oca iza majke ...

Č.P.G.A. priča priču o maloj djevojčici Suzy koja živi sa svojom dobrom Bakom i simpatičnim psom Ljudevitom, koji je isprva malen, a kasnije postaje velik i kojeg Suzy, kao uostalom i Baku, jako voli. Suzy, odnosno Baka, imaju i Djeda koji je bio nestašan pa je odletio balonom i više se nikad nije vratio, zbog čega je Suzy, kao uostalom i Baka, ponekad tužna. Suzy i Ljudevit rado sreću i gospodina Zuzeda, simpatičnog susjeda koji ima čokoladne bombone i jako loše pjeva, no to mu se može oprostiti zbog spomenutih bombona. Da u priči nešto ne bi ostalo nejasno, brinu se Prvi pripovjedač i Drugi pripovjedač. A da sve ne bi ostalo na početnoj situaciji u kojoj je dobru (Dobru) jednostavno dobro, pobrinulo se, tko bi drugi nego zlo (Zlo), čiji dolazak među *ljubi bližnjega svoga-stanovnike* bajkovitog svijeta, remeti uhodani spokoj.
Zlu je ime gospođa Akustikus, a zanimanje - kradljivac glasova i zvukova. Ona živi u velikoj kući s puno soba, a u jednoj od njih skriveni su i ukradeni glasovi dobrih ljudi.
Suzy i Ljudevit će, uz pomoć publike, uspješno savladati labirint i pronaći ukradene glasove, no na put će im opet stati zla *Gospođa od zvuka*. Kad se čini da je sve pošlo po zlu (Zlu), na *dobru* stranu vage iznenada se spušta uteg utjelovljen u Djedu - povratniku, koji poput *deus ex machine* rješava nastalu situaciju direktno s neba. Gospođa je Akustikus, naravno, poražena, a u bajkoviti se svijet vraća mir, sada naglašen i srećom zbog iznenadnog povratka Djeda. S njegovim se zagrljajem zaboravlja i svako zlo (Zlo), koje se, čini se, više nikad neće vratiti među dobre ljude, sada ponovno vlasnike svojih, nepravedno im otetih, glasova.

... Djeca kažu tiktak
Djeca kažu zumzum ...

I *Č.P.G.A.*, poput svojih prethodnica, još jednom želi podsjetiti kako je mašta neuništiva, a duh sposoban nadvladati sve *vanjske* okolnosti. Ponovno se pod maskom kazališta za djecu krijumčare i poruke upućene odraslima. Područje djelovanja dobra (Dobra) za Medvešeka je, čini se, još uvijek poticajno za istraživanje, a idealizam njegovog svijeta još uvijek nije ničim narušen.
Crno - bijeli svijet predloška, drame **Alana Ayckbourna** *Mr A's Amazing Maze Plays*, u kojoj se jako dobri bore protiv jako zlih (odnosno jako zlog, koji u predstavi postaje zla), na prvi je pogled uvukao Medvešeka na područje *tipične dječje priče*, sa svim shematskim odnosima koji se za nju podrazumijevaju.
Shematičnost je, međutim, već u samom pred-



lošku narušena ironijskim odmakom dvoje pripovjedača koji - osim što čine ono što pripovjedači uvijek čine, dakle pripovijedaju - komentiraju žanr *tipične dječje priče* u kojem su se zatekli.
Poigravanje žanrom priče za djecu prisutno je i u strukturi teksta, odnosno u pronalaženju načina da se i publika umiješa u oblikovanje i usmjeravanje radnje. Glasovanjem se publike, naime, *na licu mjesta* prividno odlučuje o sudbini junaka, čime se i predvidljivost ishoda (naravno, opet samo prividno) dovodi u pitanje.

Sve su otprije poznate odlike Medvešekovog scenskog svijeta opet tu. Dobro i zlo (Zlo) ponovno su dva strogo razgraničena pola, a njihova se moguća isprepletenost podređuje *crnobijelom* oslikavanju odnosa. Suprotnosti se, međutim, ovaj put ne sukobljavaju u *zateknutom* svijetu, kao što je bio slučaj u *Hamperu* ili *Natpodstolaru* Martinu, već do izražaja dolaze tek sa zlom (Zlom) pristiglim *izvana*. Dobro, dakle, nije nešto što lik(ovi) predstave treba(ju) pronaći u sebi; ono postoji kao podrazumijevajuća, zajednička i kod svih osviještena osobina starosjedilaca bajkovitog svijeta, dovedena na kušnju tek u suočavanju sa svojom suprotnošću.

... Djeca se skrivaju iza tiktak i zumzum
Djeca se skrivaju iza sunca.
(Elisabeth Borchers *Djeca se skrivaju*)

Medvešekova je maštalačka slagalica tako sebi dodala još jedan komadić - ovaj put, možda, bez izvedbeno bitnijeg koraka naprijed, no ipak uvjerljivo sročen i dosljedno nadovezan na niz započet *Zimskom bajkom*.
Priča koja nastaje u *hodu* - dakle, kao rezultat glumačkih improvizacija na zadanu temu, što je otprije poznato iz *Hampera* ili *Natpodstolara Martina* - ovaj je put, međutim, zamijenjena *unaprijed stvorenom* pričom dramskog predloška. Čini se da je *pridržavanje* za dramski tekst pomalo sputalo dosadašnju *slapstick* razigranost i bogatstvo improvizacije, a kombiniranje *živog* pripovjedača s glumačkom igrom na sceni djelomično je rascjepkalo kompaktnost predstavljanja, no takvo se nabrajanje zove *gledanje u zube dobroj predstavi*.
Odbačeni predmeti i stvari bez maštovite funkcije u stvarnosti (kartonska kutija) opet zadobijaju *osobnost*, kako samom posebnošću svoje pojavnosti (balonska ušađ), tako i naknadnim *oživljavanjem*, te u suigri s glumcem stvaraju svoj specifični govor, otprije poznat iz *Hampera*, u kojem smeće progovara umjesto likova, ili *Natpodstolara Martina*, u kojem isto čine cipele.
Pantomima i onomatopeja (karakteristično glasanje likova *Hampera*) ovaj su put ustupile mjesto većoj količini teksta, a likovi Medvešekovog svijeta, dosad navikli ili na nijemost, prevladavajuću u *Hamperu*, ili na izmišljeni jezik, skrojen za potrebe *Zimske bajke*, uspjeli su se poigrati i s replikama koje se koriste jezikom (govorom) riječi, a (više) ne samo jezikom (govorom) stvari i tijela.
Ispod površinske jednostavnosti odnosa, ponovno se zrcale vedre boje, a iza prividne šlampavosti predstave, prodiru preciznost i kombinatorika Medvešekove režije te, prije svega, promišljanje o svemu što se *dovodi* na scenu.
Gledatelju ponekad može biti i teško raspetljati bogatstvo tih niti, koje naoko ležerno učahuruju jedinstvenu sliku na sceni, no bajkovita maštaonica koja se pred njim (i za njega) svaki put iznova izmaštava, na lice mu uspijeva ucrtati, čini se iskren, osmijeh.
Običnost (koja za Medvešeka nikad nije istoznačnica za dosadu, otrcanost ili nepromijenjivost) je još jednom uspjela postati posebnom, čime je *obične* ljude, kako one na sceni, tako i one u publici, suočila s, često zaboravljenom, posebnošću koju nose u sebi samima.
Pljesak na kraju zato je doista pljesak.
A toplina Medvešekovih predstava doista grije. I sve dok je tako, nema ničeg lošeg u "skrivanju" (i povremenom provirivanju) iza sunca.

Pavlica Bajsić i Dubravko Mihanović studenti su dramaturgije na ADU u Zagrebu

Marinovi snovi **DUM!**

MARINOVI SNOVI - DUM! RUNDA DRUGA. O HRVATSKOM KAZALIŠTU NA IZMAKU DEVEDESETIH U DVA DIJELA. PREDLAŽEM PRAVILA IGRE:

PRVO, HRVATSKE KAZALIŠNE (MAHOM TEK) PROIZVODE I PROIZVOĐAČE PODVRGNUT ĆU SVOJEVRSNOJ KLASIFIKACIJI, NEIZBJEŽNO I KVALIFIKACIJI.

DRUGO, SVAKA KLASIFIKACIJSKA PRESUDA JEST UVJETNA, BILO DA JE RIJEČ O ZNAČAJKAMA POJEDINA RAZREDA, ILI PRIKLADNIJE - "STRUJE", BILO O SVRSTAVANJU POJEDINIH IMENA U NJEZIN DJELOKRUG. STOGA:

TREĆE, ODGOVORNOST ZA TEHNIKU, ZAHVATE I UDARCE, PA U KONAČNICI I REZULTATE SVRSTAVANJA, DAKAKO, PONAJPRIJE JEST NA MENI SAMOME.

ČETVRTO, SVAKU POJEDINU STRUJU IZDVOJIT ĆU I ZATIM RAZMATRATI UZ POMOĆ ČETIRI, U KONTEKSTU HRVATSKOG KAZALIŠTA JOŠ UVIJEK NIMALO ANAKRONE TEME: DRAMSKI TEKST U PREDSTAVI, REŽIJA, GLUMA I PRIPADNOST/SKLONOST OVOJ-ILI-ONOJ INSTITUCIJI, PA TIME NEIZBJEŽNO I POLITICI/IDEOLOGIJI. PRITOM:

PETO, POJEDINE ĆU PREDSTAVE NAVODITI KAO PRIMJERE, HTIJUĆI IPAK TIME MANJE REĆI O NJIMA ILI NJIHOVIM AUTORIMA POSEBNO I PONAOSOB, A VIŠE O PREDSTAVI KOJU HRVATSKO KAZALIŠTE SVIM SVOJIM PREDSTAVAMA IZVODI - O SEBI.

ŠESTO, U NEKIM SLUČAJEVIMA ČINI MI SE NEUMJESNIM POKUŠATI VULGARNOST GOLIH ČINJENICA OBRAĐIVATI SOFISTICIRANIJIM DISKURSOM, TRAGATI ZA IZLIKAMA U "POZADINI" ILI "DUBINI", PRONALAZITI IM LEŽIŠTE U SOCIOKULTURNIM OBRASCIMA PONAŠANJA, PRIHVATITI IH TIME "U KONTEKSTU"; DOVOLJNO ĆE BITI TAKVE OGOLJENE ČINJENICE UPISATI U PAMĆENJE.

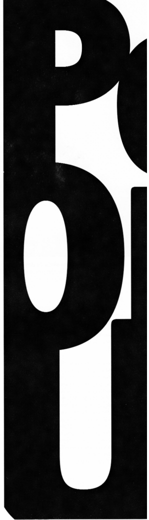
(DODATAK UZ ŠESTO: NEKE JE ČINJENICE I IMENA IZ HIGIJENSKIH RAZLOGA NEUPUTNO UOPĆE ZAPISIVATI.)

SEDMO, UPOZORENJE: NE DAJTE SE ZAVESTI REZULTATIMA RAZREDBENOG POSTUPKA, PRIČINIMA PLODNOSTI, RAZNOLIKOSTI I RAZGRANATOSTI HRVATSKOG KAZALIŠTA. NA ŽALOST, U NAŠEM KAZALIŠTU VLADA NEPISANO PRAVILO: ČEGA IMA (NAJVIŠE), TOGA SE ODRECI (NAJPRIJE).

PRAVILA SU IGRE, DAKLE, POSTAVLJENA. NA TEBI JE ČITATELJU DA IH KRŠIŠ ILI SLIJEDIŠ. POČNIMO.

(ZA ZAGRIJAVANJE: FUSNOTA[1])

1 Kako je u posljednje vrijeme i u nas u opticaju termin *mainstream*, koji se onda primijenjen na specifičnu situaciju našeg kazališta pobliže i često ironično dodatno označava atributima "hrvatski" ili pak "domaći", ne bi li se tako smjesta ukazalo na nesavladivu razliku u odnosu na njegove bjelosvjetske konotacije, doslovni prijevod tog termina poslužit će kao naziv za cjelokupnu kazališnu i blisko-kazališnu aktivnost nadmoćne klike što mlađih što starijih redatelja=ravnatelja, a sintagme sastavljene u istom metaforičkom (strujnom) polju kao nazivi za preostale dvije skupine kazališnih trudbenika zbog kojih o hrvatskom kazalištu devedesetih još uvijek vrijedi ozbiljnije misliti. Zbog njih, priznajem, i posvećivanje tolikog prostora glavnoj struji, a kako bi bilo jasnije: od čega to "pomaci - odmaci - uzmaci"?



DOMACI DMACI ZMACI

O hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih: 1. dio

PIŠE: MARIN BLAŽEVIĆ

GLAVNA STRUJA

Glavna struja hrvatskog kazališta, općenito govoreći, težište stavlja na književni tekst i dominantnu ulogu redatelja kao koordinatora uprizorenja prema određenoj interpretaciji teksta. Interpretativni dometi variraju, ali u pravilu ne nadilaze očekivanja. Glumac je u predstavama glavne struje više ili manje zadovoljan službenik sa zadatkom podavanja fiktivnom liku i već nekakvoj redateljevoj koncepciji, a gledatelj više ili manje zainteresiran prolaznik. Predstave glavne struje isključivo se organiziraju u etabliranim institucijama, narodnim, dramskim i inim repertoarnim kazalištima, te na ljetnim festivalima. Politički je smjer glavnostrujaša - smjernost, ili prema potrebi smjelost s osiguranjem.
Unutar glavne struje razlučit ću tri zasebne strujne podvrste.

oni koji (nužno ipak) nestaju

Onih koji (nužno ipak) nestaju, još je uvijek najviše. *Oni... nestaju* bilo stoga što ih (već dugo, doduše) čeka umirovljenje ili zato što im s mogućim političkim promjenama prijeti uzdrmavanje upravljačkih položaja s nadzorom nad poslovima u rasponu od edukacije do produkcije. Treba računati i na činjenicu da nove generacije gledatelja (a onda i kritičara) pokazuju sve manje interesa (a onda i trpeljivosti) za njihove predstave, zaodjenute tek u ruho odavna preživjele estetike. Na žalost, zbog njihove brojnosti, protežnosti njihove moći, te početkom devedesetih dokazane krotke pokornosti, a češće i sposobnosti preobrazbe i prilagođljivosti novim vlastodržačkim strukturama, nade da će zaista uskoro nestati s kazališne scene nema; preostaje tek svijest o nužnosti nestanka, svijest koja okrepljuje.
One koji nestaju predvode najaktivniji redatelji *post-* i *post-postgavelijanci*: **Paro**, **Juvančić** i zatim **Kunčević**, **Carić**, **Mesarić**. (Pridružiti im u zagradi valja **Selema**, u posljednje vrijeme nažalost sve češće zainteresiranog i za dramu, **Violića**, koji se na vrijeme i čini se privremeno lukavo povukao, te **Večeka** koji povremeno, premda bez većeg uspjeha, pokušava istupiti iz vrste). Predvodnicu slijedi još desetak redatelja raznih generacija. No, čemu imena?
Oni koji nestaju htjeli bi nas uvjeriti da *zastupaju književnost u kazalištu*, napose klasičnu književnost, tzv. baštinu, napose domaću, nacionalnu. Dramski tekst oni će naprosto prevesti u tzv. scenski jezik i podvrći tzv. scenskim zakonitostima, uz ponešto prevodilačke slobode: možda kraćenje ili premetanje rečenica poradi dužine ili poentiranja, možda poneki neobičniji stilski potez prema tzv. "pomaknutosti", "dublja" misao ili "sretno" scensko rješenje, ali uvijek skrbeći o nekakvim pretpostavljenim te već uvriježenim, stalnim *literarnim vrednotama* dramskog djela, njegova



višeg smisla, malone duha, usklađena s riječima, recimo tijelom, uvezenim u pravocrtno napredovanje značajne i žanrovski uvijek strogo jednosmjerne naracije. Ponešto više dramaturške domišljatosti *neki koji nestaju* pokazuju kada dramatiziraju prozne/epske u dramske tekstove (primjerice Paro: *Vježbanje života*, *Zastave*, ali ne i *Osman*), no u oba slučaja progovara uvijek ista **direktiva** smisla, nepomućena vjera u točnost, jedinstvenost i konačnost svojeg primarno priređivačkog, upravo prepričavalačkog, a ne kritičkog čitanja - teksta. Najstrašnije je da imade i nepismenih čitača.

Oni koji nestaju objavljuju svoja prava na baštinu i vlastitu stopljenost s njezinim ideološki, a naročito nacionalno opredijeljenim *bićem*. No, takva samopouzdana uskogrudnost redovito urodi osiromašenjem (Carićev *Skup*), obamrlošću (Paro *U agoniji*), ojalovljenjem (Mesarićeva *Leda*) i sličnim dokidanjima smisaonih potencijala baštinjene književnosti, revnim odustajanjem od rizika aktualizacije njezina kritičkog naboja. Baštinu, domaću i stranu, ponajviše valja braniti od njezinih umišljenih **čuvara**.

One koji nestaju tijekom devedestih (a neke i duže) teško je razlikovati i po temeljnim posebnostima njihovih redateljskih rukopisa. Lako je zamisliti da većinu njihovih predstava zapravo potpisuje jedan-te-isti, jednoglavi *urednitelj* različitih lica. Ovisno o očitim naputcima teksta, obvezatno podvrgnutim korekcijama prema fazama ulagivačke taktike, taj će se *urednitelj* uvijek kretati unutar okvira baštinjenog *simboličkog realizma*, već prema potrebi oprezno naglašavajući simbolički ili realistički pol takve stilske kombinacije, kojom se dvije krajnosti uvijek nekako nastoje pomiriti, odmjerene i umjerene, na sredini puta. Rijetko će taj *ureditelj* dovoditi u pitanje urednost, pouzdanost, istinolikost, neprozirnost i stabilnost predstavljene fiktivne stvarnosti, možda razotkriti njezinu izrežiranost, pa tako ironizirati određeni ideološki program samog predstavljanja. Rijetko će se, primjerice, u tim predstavama "realnosti" pojaviti prizori sna ili vizije koji se prelijevaju preko njezinih rubova i uspostavljaju vlastitu nad-realnu "stvarnost" (izuzetak skromnih, premda dojmljivih poetičnih dometa: Kunčevićeva *Tužna Jele*), ili iskušati postupci raskrinkavanja same teatralnosti zbivanja na sceni (izuzetak, Večekov *Mizantrop*), dakle vježbanjem stvorene i uokvirene zrcalne slike svijeta, nadalje umnožive, ponovljive, ali i - **promjenjive**!

Posegnemo li za riječima **Gavelle** i gavelologa, mogli bismo reći da *oni koji nestaju* ne pokazuju interes za glumca kao *simbol stvarnosti*, i da brinu tek o njegovu *literarnom okolištu*. Glumac za njih nije ponajprije *materijal kojim se gradi*, nego jedino *materijal* (u) *koji se ugrađuje*: *glumac kao subjektivno*, pretvoren je u *ono objektivno, izvanjsko*, odnosno *prijenosno sredstvo* za *pjesničku riječ, misao, ideju*, lišen(o) prava na *proces* i *unutarnje organsko aktivno doživljavanje*. Njima cilj nije *stvaranje glumčeve osobe glasom*, nego korištenje glumčeva glasa u svrhu izgovaranja tuđih riječi. Glumcu se, dakle, oduzima prilika, štoviše poziv, da bude *suigrač*. Sveden je na igračku, redateljevu i, naposljetku, gledateljeva.

Oni koji nestaju izgleda da se zalažu za dominaciju *glasa, govora, riječi* nad tijelom, pokretom, gestama (koje umjesto da se *takoreći prelilju preko cijelog tijela*, djeluju u njihovim predstavama kao od tijela odvojene, prisilno rabljene), no u praksi takav estetički program ne uspijevaju (više) provoditi: verbalizam njihovih predstava (što je upravo nevjerojatno) sve češće posrće već zbog nemarnog odnosa prema dikciji, glumčev glas prigušuje, a pokret dodatno sputava dekor koji često spektakularnom simbolikom hoće nadomjestiti tekst okresana smisla (Kunčevićev *Kralj Lear*, primjerice), glumcima u sporednim ulogama dodjeljuje se uloga mumljajućeg namještaja koji se naprosto premješta iz scene u scenu (primjeri: nebrojeni), a glumački prvaci pokušavaju održati dignitet zanata, pritom često bivajući osuđeni na preživljavanje mlitavih i slabovidnih redateljskih koncepcija (svježe: Parovo *Alpsko rumenilo*).

Oni koji nestaju pred glumca postavljaju četiri jednostavna zadatka: *scenskim govorom* obraditi riječi, *scenskim pokretom* poduprti riječi, ovisno o žanru teksta/predstave upustiti se u veća ili manja stilizacijska pomaknuća od uvijek jasno vidljive realističke osnove, te biti što više dramskim likom, uklopiti se u njegovu, tuđu sliku, prepustiti joj svoje žive udove, lice i glas, masku prekriti maskom, **dati se** bez sebe.

Oni koji nestaju dodijelili su svome teatru različite *socijalne uloge* bliske zajedničkoj dramaturškoj funkciji u specifičnoj hrvatskoj političkoj situaciji: pomoćnici protagonista, koji se rado skrivaju pod krinkom antagonista. Pritom samo prema metodama i taktu ima smisla razlikovati primitivnu kvazisatiru (*Hist(o/e)rijada*, u režiji *onoga čije je ime neuputno zapisivati*), historicistički neo-prosvjetiteljski kičeraj (Mesarićev *Hrvatski Diogenes*), dobroćudnu pučko-kazališnu eksplicitnost (Juvančićev *Nihilist iz Vele Mlake*), pripitomljavanje i zataškavanje (Carićeva *Katina Gvardijanka* i *Opera za tri groša*), te mudro tobožnje nadilaženje ili zaobilaženje (Paro, Selem) bezočne akumulacije kapitala, prigrabljivanja pozicija političke moći i **nametanja diskursa** podobnosti i vjernosti.

Oni koji nestaju danas, dakle, glume da njeguju tradicionalne *vrednote* hrvatskog kazališta. Bliski su nekim sloganima *gavelizma* (doslovno: Juvančić/**Lonzin** nedavni *remake* Gavelline režije **Goetheove** *Ifigenije na Tauridi* u Dubrovniku 1953.), ali ipak daleko, daleko od izvornosti, odgovornosti i ne samo za svoje vrijeme modernosti argumenata Gavelline kazališne kritike-prakse-teorije-škole.

***Oni koji nestaju* strahuju, naravno, od svojeg nestanka, pa se svojski trude oko svojeg ostanka. Da bi ostali, moraju stajati na čvrstom tlu: zato provjereno uporište u baštini, zato režiranje urednih slika i**



Zastave, Redatelj Georgij Paro

nepromjenjivih svjetova što se ogledaju u pouzdanom realnome i posreduju riječima neuznemirenim tijelom, zato pokoravanje glumca, nezainteresiranost za njegovu *osobnu priču* i oduzimanje prava na stav, zato potreba za što stalnijim i što sigurnijim političkim okriljem. I obratno.

oni koji pristaju

Oni koji pristaju iskazuju se kao pristaše nekovrsnog osuvremenjivanja poetike i politike *onih koji nestaju*, zadovoljeni pritom u granicama bezopasnog i bezbolnog po siguran opstanak "škole" svojih učitelja. Oni su angažirani pa time valjda i suodgovorni pristaše grabežljive vlastodržačke politike, koji se u posljednje vrijeme brže-bolje pripremaju za mogući okretaj *kola sreće*, ne bi li na vrijeme dograbili nove ili barem zadržali stare upravljačke pozicije. Riječ je ponajprije o **Dolenčiću, Katunariću i Prohiću.**

Oni koji pristaju dramskome tekstu barem pristupaju s kakvim-takvim dramaturški opuštenijim strategijama aktualizacije. Nezgoda je u tome što je u pravilu konačni rezultat njihove opuštenosti pustošenje predloška podvrgnutog sljedećim postupcima zlorabe: hotimična trivijalizacija (napose Dolenčićev šaroliki *Dundo Maroje* ili ulaštena *Breza*), nehotična trivijalizacija (Katunarićevo pretenciozno teleportiranje junaka grčke mitologije/tragedije u hrvatski ratni i postratni kontekst, smišljen po motivima raskuhanog parolaštva dnevne politike), ideološka manipulacija na rubu šovinizma ili naprosto sterilizacija (Prohićevi, naravno, *Dum Marinovi snovi*, odnosno *Predsjednice*).

Oni koji pristaju uglavnom se laćaju književne baštine (popis izaziva vrtoglavicu: Sofoklo, Euripid, Goethe, Držić, Krleža, Shakespeare, Kafka, Dostojevski, Vojnović...), no za razliku od njezina konzerviranja u predstavama *onih koji nestaju*, baštinu se sada nastoji rabiti u ilustrativne svrhe, najrazvidnije njezine poruke pokušava se **preprodati**, a prema potrebi i prepraviti i podvaliti po sniženoj, prihvatljivijoj cijeni.

Oni koji pristaju od *onih koji nestaju* razlikuju se u još nekoliko detalja u području redateljske estetike: ponekad narušavaju žanrovsku konzistentnost predstava, rijetko ali ipak pokazuju sklonost raznolikijim stilskim varijacijama, tragajući za inspiracijom izvan domaćeg kazališta, a kako bi brže-bolje pronašli prokušan recept za odmicanje od "škole" *nestajućih*, napajaju se dosjetljivošću nekih udomaćenih stranih ili slovenskih redatelja (krajnji rezultat: plagiranje: Prohićevi *Dum Marinovi snovi*, a Katunarićevi *Snovi drugih ljudi*), a usput onda i češće odustaju od mimetičkog dekora i očekivanja od glumca da se uputi u potragu za psihološkim opravdanjem fiktivnog lika-kao stvarne osobe. Prikazanu zbilju i njezine aktere katkad požele izobličiti, ali redovito **pod osiguranjem** poruke koja svojom eksplicitnošću te banalnošću primiruje svoju virtualno razobličavajuću (kritičku, dakle) moć. Priznati ipak valja Dolenčiću i Prohiću da se iskazuju elanom još uvijek vitalnih zanatlija, pa njihove predstave barem slijede nekakav ritam, odvijaju se određenom dinamikom i uspijevaju zavesti uigranošću glumaca (*Ospice* ili *Snovi*), što jesu minimalni kriteriji gledljivosti koje *oni koji nestaju* više ne uspijevaju postići.

One koji pristaju u posljednje je vrijeme naročito zabavno motriti. Naslutivši promjene na političkoj sceni, započeli su s pripremama na kazališnom i izvankazališnom planu. Dolenčić, službeni redatelj državnih svečanosti, sprovoda i vojnih parada, te Katunarić, također odani dionik izborničke mitingaške propagandne mašinerije Dvora, u posljednje vrijeme primjenjuju sličnu metodu **konstruiranja alibija**. Prvo, obojica su u nedavnim aferama odigrali ulogu *onih koji ne pristaju*..., bilo da je riječ o Dolenčićevu obračunu s *onim čije je ime*... i gostovanju Drame SNG-a u DK Gavella u "krivo vrijeme", ili natjecanju za ravnatelja ZKM-a i Katunarićevu gubitku potpore u onih koji su ga odabrali. Drugo, obojica su iznenada, nakon višebodišnjeg nesustavnog i nesuvislog sklapanja repertoara "po zaslugama" im povjerenih kazališta, zaokrenuli kormilom u pravcu nekakvih tzv. "novih koncepcija": u DK Gavella čak trojica stranih redatelja u prošloj sezoni, pa odjednom u tekućoj sezoni tri mlađa redatelja za redom na velikoj sceni, jedna gotovo debitantica te **Jelčić i Baletić**, vodeće snage tzv. "novog hrvatskog teatra"; u ZKM-u, pak, prošle sezone treća kopija **Zlatar Freyeva** *Događaja u gradu Gogi*, a ove uz premijere Para (!) i Carića (!!) ipak nova **Medvešekova** predstava za djecu te najava novog projekt Bobe Jelčića. Nije puno, malo je kasno, ali moglo bi poslužiti zaboravu onoga čega jest bilo, i onoga čega nije bilo, a trebalo je biti: makar pokušaja prelaska granice političkog ali i estetičkog rizika. Primjerice, zadržimo li se na domaćim snagama, to bi značilo igrati **Šnajdera**, ili pronaći u svojim repertoarima i prostor za predstave **Brezovca** (*Emma, pokušaji* smaknuta je s Dolenčićeva repertoara!), **Šeparovića**, ili **Ivice Boban**.

Ozren Prohić pak, nakon ljetošnje kazališne ob(m/zn)ane na temu novih "dežurnih krivaca" u/za Hrvata (vidi prvu rundu *Marinovih snova - dum!*) i pokušaja pravovremenog iskupljivanja na dramaturškom planu, izgleda da se, kao silom prilika nagnan, pritajio. I čeka rasplet. Zabava se svakako nastavlja.

***Oni koji pristaju* prakticiraju, dakle, teatar sličan teatru *onih koji nestaju*. S tek jednom ključnom razlikom: njihov je pogled uprt prema naprijed, ne pod svaku cijenu (o)stati, nego postati - dostatan. Biti u/na pozicijama. Zato pristaju uz vlast(i), uz one koji daju više i na duže. Zato njihove predstave izgledaju kao poslovi okretnih poduzetnika: ulog iz resursa baštine + osvježavajući kredit sa strane, iz inozemstva po mogućnosti + minimalan rizik, tek toliko da se, prema potrebi, otvore mogućnosti za povlačenje ili uvlačenje + realizacija već prema sposobnostima te okolnostima + plasman na tržište**

konstitutivnih *pri-povijesti* novog starog poretka: mitova, velikih djela/ideja i *entertainmenta*.

oni namjesto onih koji nestaju i pristaju

Namjesto onih koji nestaju i pristaju tijekom devedesetih barem nekakve etičke i poetičke kriterije unutar glavne struje održavala je nekolicina stranih redatelji na stalnom radu u hrvatskim kazalištima. Kao više ili manje solidni drugorazredni redatelji u izvan-hrvatskom kazališnom kontekstu, oni glavnostrujaškoj kazališnoj koncepciji i praksi donose prije svega promišljenu, dosljednu, donekle moderniju i provokativniju režiju, a u paketu s time često i glumca voljnog - glumiti. Zapravo, ništa posebno, ali barem nešto.
Oni namjesto... također ostaju unutar granica literarnog kazališta, prvenstveno zaokupljeni "velikim djelima" svjetske, a rjeđe i domaće dramatike. I dok domaći redatelji-glavnostrujaši posrću već na razini primarnog čitanja (uspjevajući u najboljim slučajevima vjerno prepričati pročitano), *one namjesto...* njih moglo bi se prozvati kreativnim čitateljima, inventivnim (premda ne i osobito inovativnim!) **interpretatorima**. Dok domaći glavnostrujaški priređivači i politički-proračunati prerađivači književnome tekstu pristupaju (prijetvornom) bogobojaznošću i udivljenjem *zastupnika*, dotle strani njihovi nadomjesci znadu kako će samo *odstupanjem* od naloga književnog teksta (često propisanih tradicijom), pa onda i određenim samosvojnim interpretativnim odlukama, privesti tekst njegovu novom kontekstu, suočiti ga s mogućim drukčijim/novim čitanjem, rekreativnom njegovom aktualizacijom izazvati *kompetentnog* gledatelja da svoje čitanje/predstavu usporedi/preispita s onim što sada gleda i čuje. Iz ovih ili onih pobuda smišljeno tobože vjerno *zastupništvo*, *oni namjesto...* zamjenjuju (svojim) zamislima o *odstupnici*, što, naravno, ne znači niti da je svako njihovo *odstupanje* utemeljeno (u sebi, naime, ne u tekstu!), niti da svatko od njih *odstupa* s jednakom mjerom odlučnosti i inventivnosti. Među *onima namjesto...* valja, primjerice, razlikovati razigrano te poetično površinsko mreškanje u **Kicinim** predstavama, od zavodljiva te donekle uznemirujućeg površinskog uzburkavanje u predstavama **Magellijevim** ili **Milerovim**.
Oni namjesto... , dakle, scenski "svijet" također ponajprije grade prema lako uočljivom nacrtu teksta, ma koliko građa njihove predstave odstupala od propisa čitateljsko-kritičarske predaje, pa će upravo tekst biti ono, odnosno čime se u njihovu režiju kazališnih slika provlače redoslijedi, rasporedi i odnosi stvari koji nalikuju realnome, ovisno o povijesnoj i žanrovskoj varijabilnosti koncepcija i oblika na različite načine pred-viđenome dramskom fikcijom. Premda nikada nije na djelu naturalističko preslikavanje, uvijek se čini da, makar fiktivan, na sceni predočen svijet jest ipak skrojen prema vidljivom uzorku realanoga, odnosno od realnoga odmaknut time što je teatraliziran, ostendiran već prema nekoj od različitih mogućih stilskih kombinacija modernizma: esteticizam, ekspresionizam, ili opet u različitim omjerima taj tzv. *simbolički realizam*. Ipak, razvidnija je znatnija sklonost prema rastapanju doslovnosti realističke predstavljačke osnove, pa se interpretativne ideje predstave s daleko većim ambicijama *prenose* i putem vizualnih znakovnih sustava, koji dobivaju funkcije retoričkih figura. S tom, dakako, razlikom da će kod Kice, primjerice, dominantna funkcija **retorike vizualnog** biti puko ukrašavanje odveć lako dohvatljivih poruka, a kod **Magellija** i Milera rad na atraktivnosti, atmosferi, ali i začudnosti smisla.
Oni namjesto..., osim toga, ne zaboravljaju uvjet u hrvatskom kazalištu baštinjen zajedno s dobitnom kombinacijom *simblički realizam*: *fundiranost i elementarna sintetičnost*, ali sada (unutar) njihova vlastita estetičkog odabira. Scenografija, kostimi, rasvjeta, ali i rasporedi i kretanje tijela u prostoru, te fizička izražajnost glumca postaju, često uz glazbu i zvukove, motivacijski razložni, u cjelinu pomno složeni i jednako značajni elementi gibanja i pretvorbi dramaturške strukture predstave kao i *govorenje, riječi*.
Oni namjesto... vješto grade **privlačne** fiktivne svjetove i mame gledatelje željne "dobro složene" predstave, ali i glumce koji će se rado dati uklopiti u lijepu i skladnu sliku (Kica i Shakespeare), odati jarkom izrazu mutnih emotivnih uporišta (Magelli i Turgenjev/Čehov), pod pritiskom određene atmosfere predstave prepustiti snažnom raspoloženju (Miler i Bruckner) ili pomnom provođenju ideje i oblikovanju stanja (Miler i Brecht). Osim što će ga - autoritativnim autorskim nastupom u sretnom spoju s umijećem zanata - zainteresirati za vlastite zdušne priloge, *oni namjesto...* pružit će glumcu priliku i da iskusi načine izražavanja (tijekom devedesetih odjednom) nepoznate glavnostrujaškoj domaćoj predvodnici: naglašeno ornamentirana te često duhovita stilizacija Kicinih kostimiranih predstava, istup tipičnosti iz trusnog psihološkog oklopa lika, groteska (napose u *Revizoru*), akrobacija i efektni ekscesi (primjerice, donekle nagost) u "ruskoj" Magellijevoj fazi, koreografirani pokret i umijeće kretanja u nepomičnosti (*Magic&Loss*), ili pak ritmički strogo zadana gradacija predstave i precizno izvođenje metamorfoze žanra unutar istog stila izvedbe, od komične do tragične karikaturalnosti (*Pir malograđana*) kod Milera.
Oni... upravo stoga što proizvode predstave po određenim interpretativnim te izvedbenim standardima i služe, *...namjesto onih koji nestaju i pristaju*, održavanju pa i postavljanju kriterija kakve bi trebala zadovoljiti zdrava i plodna glavnostrujaška produkcija nekog kazališta. Stoga ne začuđuje višestruko nagrađivanje njihovih predstava, niti angažmani u institucijama kojima je iz nekog razloga potreban **siguran zgoditak**, kvalitetna i primamljiva predstava, k tome politički i društveno uvijek sasvim dovoljno kritički nastrojena da bi bila zapažena i utrživa provokacija. U posljednje dvije-tri sezone Miler je makar nakratko uozbiljio ponudu Kerempuha, Magelli je spašavao repertoare ZKM-a i Gavelle, Kica je bio na zadatku u Dubrovniku i Komediji, a posebno je zanimljivo da su na repertoaru HNK u Splitu, kazališta nedavno dospjelog u ruke patrone te dionika nove struje, **Mani Gotovac** i **Ivice Buljana**, Magelli i Miler u jednoj/prvoj sezoni nove uprave režirali svatko po dvije predstave paralelno! Gotovo kao da ih se što prije željelo iskoristiti za demonstraciju kriterija ansamblu i publici, te još prije prevladati. Lukava i višekratno provjerena taktika, ako je tome zaista tako!?

***Oni namjesto...* zapravo ništa ne mijenjaju. Ne donose nešto zaista presudno čega nije bilo, a izgleda da ne poznaju i mnogo toga čega jest bilo u hrvatskom kazalištu, i čega u nekih novo-i-protu-strujaša još uvijek ima. S njima hrvatsko kazalište i dalje stoji u mjestu, proizvodeči teatar na tragu tradicije: literaran, logocentričan, redateljski, institucionalno ovjerovljivan, kritički raspoložen, ali odveć korektan. *Oni namjesto...* jednostavno demonstriraju viši stupanj demokratičnosti: kad interpretiraju tekst, kad pripuštaju tijelo govoru, ili dok manipuliraju glumcem. Zato su do daljnjega neophodni.**

Nastavit će se... (do tada: fusnote[2],[3])

Marin Blažević je kazališni kritičar i član uredništva Frakcije

2 Mogli bismo nastaviti putem prema prošlosti i upitati se kakva je to zla kob zadesila hrvatsko glumište da se glavna njegova struja na izmaku devedesetih ne može opisati do li tonom razočaranja, a u nekim slučajevima i zgađenosti. Istraživanje potaknuto takvim pitanjem odvelo bi nas vjerojatno do suočeljavanja i ispitivanja odnosa danas vidljive (popisane i proučavane) i nevidljive (u pamćenju pojedinaca već izblijedjele) povijesti suvremenog hrvatskog glumišta nakon Gavelle; s jedne strane, dakle, institucionalno, repertoarno, tradicijom utemeljeno i (pred)određeno te povijesti tradicionalno važno i dostupno kazalište, a s druge povijest hrvatske kazališne alternative, vezana uz festivale od IFSK-a do ukidanja Dana mladog teatra u Dubrovniku, a zatim oslabljenim intenzitetom sve do radikalnog istupa Eurokaza. Takvo bi istraživanje argumente započelo tražiti u društvenom, ideološkom, političkom i uopće kulturnom kontekstu, zahvatilo područja refleksije o kazalištu od teatrologije do kritike, a na kraju se možda bespomoćno zaustavilo pred zidom interesa i morala pojedinaca. Odgađam do daljnjega takav zadatak.

3 Nastavit ćemo pitajući se o sadašnjosti i sluteći budućnost. Kakav je to kazališni izazov devedesetih? Od čega odustaje, u što se ne upušta glavna struja hrvatskog kazališta? To bi se moglo vidjeti kad joj supostavimo odlike nove, ili suprotstavimo odlike protu-struje. O tome u *Marinovim snovima-dum!* u sljedećem hrvatskom broju Frakcije (zima 1999.).

Kapital u drami, predstava bez želje za rizikom

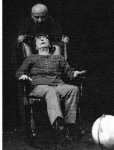
PIŠE: SIBILA PETLEVSKI
SNIMIO: RADOSLAV SARAĐEN

Georg Kaiser, *Od jutra do ponoći*, GDK Gavella, redatelj Borna Baletić

Da nije sve tako beznadno kako bi se iz naslova ove kritike moglo naslutiti, potrudit ću se objasniti u tekstu. Naime, predstava je dobra, vrijedi je pogledati pa makar samo zato da bismo spoznali temeljni paradoks novijeg hrvatskog glumišta: što je veći kapital dramskoga predloška, to se bolnije postavlja pitanje kako ga na pravi način potrošiti na suvremenoj sceni. Sva sreća što na brisanom prostoru između partera i redateljske pozicije, u visinama *ideje o djelu*, postoje glumci kao generatori energije koja, nadilazeći stilske odabire i preferencije samo jednog, određenog razdoblja, uspijeva uvjeriti gledatelje da im je i po završetku prvoga dijela predstave još uvijek mjesto u kazališnom naslonjaču. Primjer takvog energetskog lanca za zadržavanje publike dugi je monolog **Sretena Mokrovića** u ulozi Blagajnika. Kako se bliži kraj prvoga dijela **Kaiserove** drame *Od jutra do ponoći*, Blagajnik se, do tada motiviran isključivo naturalističkim pogonskim gorivom - smjesom novca i požude, prvi puta legitimira kao ekspresionistička dramska osoba. U toj mu pretvorbi pomažu loši uvjeti za bijeg - smrtna opasnost na pustopoljini u sniježnoj vijavici. Međutim, Blagajnik je tipičan Kaiserov lik jer i nakon

krađe, razbivši mehanizme građanske sigurnosti, ipak zadržava naturalističku tragiku "građanskog" pogleda na svijet. On odglumi Smrt kao što se odglumi dosadnog nuđača usluga da bi zajedno s dramatičarem izašao iz pogibeljne dramske situacije kao iz *dućana sa starim kostima* u koji se ipak namjerava vratiti kad za to dođe vrijeme. Mokrovićev prijenos glumačke energije na gledatelje je elementaran, rekla bih jednostavno snažan jer iza njega ne stoji previše razmišljanja o metamorfozi dramskoga lika u sklopu ekspresionističke dramaturgije ideja. Glumac glumi *po sluhu*. Na sreću vrlo dobro, jer mu redatelj u tom odlučnom trenutku nije objasnio u kojem ključu čitati dramsku partituru. Iznad njega je objesio tek projekciju lubanje s kubanskom cigarom u zubima - ostavivši glumca da se sam snađe - što on i čini - jer slabašni signal ironije projiciran iznad Mokrovićeve glave sigurno ne bi bio dovoljan da publika shvati u kojem smjeru stvar ide dalje, odnosno, što su redatelj **Baletić** i dramaturg **Pristaš** htjeli reći u ovome trenutku danas, odlučivši se na zagrebačku scenu donijeti *Von morgens bis mitternachts*.

U kazalištu uvijek sjede dvije vrste publike: ona koja očekuje i ona koja jednostavno čeka. Dok prvi tip gledatelja zna ili misli da nešto zna (ako ne redateljev ukus, onda dramski tekst, ili barem glumce), druga vrsta publike tek želi doznati. Ipak, svaki je uspješni glumac itekako svjestan da su svi ljudi koji pohode teatar, riječima **Franka Wedekinda**, "domaće životinje, dobro istrenirane u onome što osjećaju". Energetski lanac koji čini publiku poslušnom vezujući je uz ljude na sceni, može se uspostaviti i na osnovi pukoga povjerenja, prešutnim dogovorom "životinje" i "trenera", pri čemu ni jedna ni druga strana rampe ne treba do kraja osvijestiti što za njih igra znači, ali sretni spontanitet tako uspostavljene *veze u neznanju* - kad je riječ o predstavama s dramskim predloškom poput Kaiserova - prijeti puknuti kad god glumac ili gledatelj postavi jednoznačno pitanje vezano uz tekst na koje redatelj ne smatra potrebnim dati decidirani autorski odgovor. Zato **Barbara Nola** djeluje uvjerljivije kao Blagajnikova Prva kći nego kao mlada žena iz posljednje dramske slike, a **Đorđe Kukuljica** je bolji kao sportski sudac nego kao vojnik koji spašava dušu javnom ispoviješću. U Kaiserovoj drami govorna patetika terapeutskih ispovijesti dramskih likova čitava je usmjerena na preporod jedne, paradigmatske duše. To je, naravno, duša središnjeg lika - Blagajnika, koji poput protagonista **Kornfeldove** drame *Zavođenje* nastale 1913. godine, postaje "inkarnacijom duha stoljeća" jer su "biografije bezbrojnih ljudi ispisane na njegovu licu". I baš kad bi se pomislilo da će Kaiser ostati dosljedan dramaturškim postavkama ekspresionizma, da će podržati jednu iz današnje pozicije vrlo naivnu vjeru u pedagošku funkciju teatra koji preporađa čovjeka za novo, bolje stoljeće, probudio se poznati Kaiserov pesimizam. Preporođenog, produhovljenoga Blagajnika izdaje policiji Djevojka iz Armije spasa. Kaiser ironizira ekspresionističku govornu patetiku koju je prethodno sam unio u svoj dramski tekst. Kad već dramski pisac ne podnosi ekspresionistički politički optimizam, tada je sasvim razumljivo i višestruko opravdano što redatelj Baletić osjeća potrebu neutralizirati anakronu, danas jedva razumljivu patetiku prve polovice dvadesetog stoljeća. Ipak, sve se to trebalo objasniti glumcima. Nije ih bilo dovoljno skinuti u gaće.



Predstava je dobra, vrijedi je pogledati pa makar samo zato da bismo spoznali temeljni paradoks novijeg hrvatskog glumišta: što je veći kapital dramskoga predloška, to se bolnije postavlja pitanje kako ga na pravi način potrošiti na suvremenoj sceni

U vrijeme nastanka Kaiserove drame nizanje životnih priča i patetika terapeutskog izlaganja osobne traume pred svjedocima nije moglo biti drugačije shvaćeno nego kao jednoznačni signal pripadnosti visoko politiziranoj estetici ekspresionizma. Zahvaljujući ekspresionizmu pojam Novoga čovjeka stupio je na europsku kazališnu scenu. Porođajne muke koje su na pozornicu dovele Novoga čovjeka bile su, nažalost, manje dramskog, a više retoričkog tipa. Ekspresionistička drama svodila se na *borbu ideja*. U tome smislu je i Georg Kaiser - kao jedan od najproduktivnijih dramatičara svoje zemlje i svoga doba, koji je samo do 1933., godine kad su mu djela zabranili i spalili nacisti, objavio više od pedeset drama, dva romana, velik broj priča, ogleda i podosta filmskih scenarija - doista bio veliki manipulator, igrač idejama, odnosno *Denkspieler*, kako su ga zvali neki od ljubomornih kolega. Ako je po **Bahru** impresionizam govorio očima i ušima, a ekspresionizam se izražavao ustima, tada je književna i kazališna moda prve polovice dvadesetog stoljeća u Njemačkoj bila najvećim dijelom usmjerena na snažni ekspresionistički krik kakvog je na licu glumca **Ernsta Deutscha** zabilježio u svojim kazališnim litografijama grafičar **Rochus Gliese**. Psihologiju lika htjelo se zamijeniti evokacijom čuvstva ili igrom ideja, pri čemu se sve češće namjerno gubio prirodni logički odnos između stvari. Režijska praksa vezana uz ekspresionističke tekstove toga vremena poput **Tollerovih** ili nekih Kaiserovih drama, dekomponirala je književno djelo da bi stvorila ono što je redatelj **Jessner** zvao "novim poretkom", a **Weichert** "trećom, obuhvatnom vizijom". Pojam *Abstraktionsdrang* postaje općim mjestom svih intelektualnih razgovora, pa tako i naš **Šimić**, s malim zakašnjenjem, govori o umjetničkom "odstvarivanju stvari", pri čemu svakodnevni predmeti uskrsavaju u apstraktnoj formi, bez praktične svrhe i poljepšavanja, isključivo u duhovnu svrhu. Novi, apstraktni privućen režijsko-scenski poredak uspostavljao se u svezi s trima pojmovima: *Traumbühne* kao snoliko izvrtanje objektivne stvarnosti, *Ich-Dramatik* kao dramaturgija prvoga lica koja gledatelju pruža mogućnost doživljavanja kroz dušu i želudac paradigmatskog lika, te, napošljetku, *Stationendrama*, pojam koji je u režijsku postavu neposredno prenosio dramsku ideju o ritmu vođenja radnje kroz duhovne postaje na križnome putu protagonista. I sad se možete zapitati zašto sve to spominjem. Jednostavno stoga što ostadoh zatečena konstatacijom uvažene kritičarke Gavelić koja kao bitni prigovor zagrebačkoj postavi drame *Von morgens bis mitternachts* spominje nepotrebnu rascjepkanost predstave, pri čemu joj je očito zasmetala dramaturgija postaja koja ne stremi jednome klimaksu, nego niže sedam vrhunaca, svaki u svojoj dramskoj mini-cjelini. Naravno, treba znati da je Kaiserova drama *Od jutra do ponoći* školski primjer *Stationendrame*. Ekspresionizam (lijevi, ali i kršćanski koji se naslanjao na **Buberovu** filozofiju) bio je prilično složen stilski odabir prvih trideset godina ovoga stoljeća. Hrvatske je kritika oduvijek maćehinski, teškom mukom priznavala postojanje ekspresionizma u domaćoj dramskoj literaturi, ili ga je olako izjednačavala s avangardizmom. S druge strane, neoekspresionizam **Šnajderova** tipa preselio se s domaće na inozemnu scenu. Uzevši sve to u obzir ne bi se trebalo šokirati kada neki kazališno istrenirani profesionalac suočen s Baletićevom režijom ne



Mokrovićev prijenos glumačke energije na gledatelje je elementaran, rekla bih jednostavno snažan jer iza njega ne stoji previše razmišljanja o metamorfozi dramskoga lika u sklopu ekspresionističke dramaturgije ideja

uspije prepoznati temeljno žanrovsko obilježje Kaiserove drame - premda zadatak nije težak jer je riječ o *dobro odgojenoj* režiji koja je u cjelini izvedena u znaku dužnog poštovanja prema dramskome predlošku. Zvuči paradoksalno, ali možda su u prednosti gledatelji koji još manje znaju, ili ništa ne znaju o Kaiseru, dakle oni koji su pristupili Baletićevoj predstavi kao gledatelji koji ništa posebno ne očekuju, već samo čekaju što će se dogoditi na sceni. Nema sumnje: na pozornici se događa solidna, dobra predstava. Režiser je najmanje kriv za mogući nesporazum. Izvukao je pred domaću kazališnu javnost tekst koji u sebi nosi značajni kapital dramske građe, pozabavio se materijalom koji nadilazi probleme vremena i stilskoga odabira u okviru kojeg je nastao, potrudio se dovesti pred današnju zagrebačku publiku djelo koju su, prigodom praizvedbe u režiji **Otta Falkenberga** na minhenskoj sceni teatra Kammerspiele gledali **Bertolt Brecht** i **Rainer Maria Rilke**, pri čemu je Rilke istu stvar bez prijetnje pištoljem odgledao još dva puta. Montažni režijski postupak za koji se, sasvim u skladu sa zakonitostima *Stationendrame* odlučio Baletić, nije pritom nikakva novost. Štoviše, Baletić se "držao knjige" više od Falkenberga koji davne 1917. godine nije poštivao autorov princip podjele drame na dva dijela, nego je odlučio označiti kazališnu stanku nešto kasnije, nakon prizora u obitelji Blagajnika. Svjestan da krajem zime, godine Gospodnje 1999, u Dramskom kazalištu Gavella neće sjediti Rilke, Borna Baletić je želio patetiku do koje mu je zapravo stalo, ublažiti humorom. U tu je svrhu uporabljen video s asocijacijom na crtani film, te glazbeno poantiranje prizora. Skladatelj **Mladen Tarbuk**, i inače sklon glazbeno-dramskim asocijacijama (primjerice u kompoziciji *Franz Mileni* koja potaknuta kafkijanskim ozračjem gradi apstraktni teatar glazbenih odnosa "*sličnih*" harmonijskim odnosima i disharmonijskim ispadima u ljubavnom trokutu) mogao je ovom prigodom biti bolje iskorišten. Čini mi se da je velik dio publike glazbu shvatio samo kao puki, goli signal: "Eto, ironije!". Ako je signal trebao dati gledateljima na znanje da dramsku poruku Kaiserova teksta u takvim trenucima stave pod navodnike kako bi pročitali suvremenu poruku, tada to u većini slučajeva nije palilo jer neki ljudi ne žele, a neki su previše mladi pa nemaju razloga znati na kakvo se estetsko i političko gorivo *palila* ekspresionistička dramaturgija u prva dva desetljeća dvadesetog stoljeća. Pa kako će onda staviti pod navodnike nešto što za njih uopće ne postoji? Ipak, i bez prevelikih *učitavanja* u Kaiserov tekst, Baletić se uspijeva svidjeti publici, posebice u onim dramskim postajama u kojima je scenografija **Gorana Petercola** očuvala prvim dijelom predstave zadatu optimalnu razinu funkcionalnog minimalizma. Začudo, najmanje je uspio prizor s krinkama koji daje najviše povoda za traženje spojnica u hrvatskoj literaturi i na sva usta zaziva ranoga **Krležu**. Kostimografski ne odviše inventivan prizor s tri ženske krinke, izgubio je naboj plesa smrti što se nije toliko odrazilo na mizanscenskoj razini, koliko je razočaralo općim likovnim dojmom, pogotovo one gledatelje koji su možda vidjeli slike njemačkog umjetnika **Otta Dixa**, njegove ženske portrete, ali primjerice i mrežu štaka skrivenih između nogu stola za kojim u kavani sjede ratni invalidi.

Hermann Kesten, koji je opisao Kaisera kao racionalnog čovjeka, gotovo prizemnog, kojeg se moglo lako zamijeniti za običnog građanina da ga nisu odavale "oči luđaka", savršeno pogađa bit dramaturgije velikog njemačkog književnika sklonog spojevima nespojivog: kombinaciji naturalističke teme i ekspresionističke košmarne provedbe, programatske vjere u Novo i osobnog pesimizma dovedenog do potpunog gubitka iluzije, modernoj tematizaciji borbe muškog i ženskog elementa i klasičnoj dramaturgiji u čijem se misaonom središtu nalazio **Platon**. Uhićen 13. listopada 1920. godine s razlogom teškim oko tri stotine tisuća njemačkih maraka duga, Kaiser uspijeva svoj slučaj uzdići na političku razinu, duboko uvjeren da je kao jedan od najcjenjenijih dramatičara svoje zemlje izuzetak jer "ima veću obavezu prema sebi nego prema zakonu". U jednome zapisu Kaiser se prisjeća neobičnog događaja koji ga je potaknuo na pisanje drame *Od jutra do ponoći*. Naime, pri pogledu na starog, očito ne baš bogatog službenika banke, dramatičar počinje žaliti činovnika kojem ne pada na pamet ukrasti kreditno pismo i umjesto Kaisera otputovati u Italiju. Nakon velikog uspjeha drame *Von morgens bis mitternachts* u izvođenju The Theatre Guild u New Yorku 1922. godine, ta se Kaiserova drama, uzorak na osnovi kojega su Amerikanci prvi puta uspjeli shvatiti i prihvatiti europski ekspresionizam, prenijela na Broadway. U svom čitanju njemačkog dramatičara Baletić se mogao odlučiti između dviju otvorenih mogućnosti za tumačenje te drame. Jedna mogućnost je pozabaviti se suvremenim učitavanjem u *teško* naslijeđe njemačkih ekspresionističkih režija. Druga mogućnost, koju brodvejsko iskustvo čini ne manje legitimnom, mogla bi se svesti na trud da se Kaiserova dramaturgija učini *lakšom*. Redatelj je napravio dobar posao koji me osobno ipak ne može oduševiti. Možda zato što je previše oprezan pa, umjesto da krene u rizik jedne mogućnosti, pokušava pomiješati ono *teško* (patetično, političko) s onim *lakim* (humoristično, apolitično), a da pritom ni sam nije siguran koji je omjer najbolji. Kapital koji miruje ne može se ploditi. Baletić je u Kaiserovoj drami prepoznao veliki kapital položivši ga u hrvatsko kazalište kao u banku. Šteta što se nije odlučio na neko malo riskantnije estetsko ulaganje. Ali to zapravo nije problem režije - jer ona je dosljedno izvedena. To je više stvar temperamenta.

Sibila Petlevski je teatrologinja iz Zagreba



JUNAK (N/V)AŠEG DOB(R)A

PIŠE: MARIO KOVAČ



Dakako da Predsjedniku preporučujem, kao savjetnik za kulturu, što bi vrijedilo pogledati. Brinem se, kad već ode nešto vidjeti, da se oraspoloži. Ljudi često nemaju mjeru, pa kad Predsjednik dođe, počinju mu iznositi probleme.
Zlatko Vitez u *ST-ekskluzivu*, lipanj 1996.

No, da naš Predsjednik ne bude z(a)brinut u kazalištu, pobrinuo se naš Vitez od (Ok)ruglo(g) stola. Istina, s obzirom na već po(s)lovičnu apolitičnost hrvatskog kazališta nije se morao bog zna kako truditi, no vođen onom narodnom "bolje spriječiti nego liječiti", svojim uradcima pobrinuo se da sterilizira domaću pozornicu do te mjere da podsjeća na operacijske sale. Ne spominjući *Konec seh križnih putov* kao ekstremni primjer dupelizačkog *prop-arta* (za koji se, *by the way*, sam autor pohvalio u *Globusu* da je u službi Predsjedničkih izbora jer *"Bože moj, to je legitimno!"*), ovom ćemo prigodom našu skromnu pažnju usmjeriti na novo remek-djelo *najboljeg (i najmilijeg* **Muuu**) hrvatskog kazališnog redatelja.

Ne zadržavajući se mnogo na samom tekstu trojca **Mujičić/Škrabe/treći** (inače idealnog za neku hrvatsku montipajtonovsku verziju *Smiješne strane povijesti*), pretežno ćemo se koncentrirati na autoreferencijske elemente predstave u odnosu na samog tvorca, junaka iz naslova ovog osvrta, imajući konstantno na umu sve njegove medijske istupe - vezane uz kulturu, sport i sve druge bitne Mu zanimacije. Daklem, samo događanje (ne računajući uvodno muziciranje uniformirane trojke ispred pozornice) otpočinje uvodnim taktovima skladbe *Hrvatski velikani* hip-hop projekta TRAM 11, koje su pomniji pratitelji hrvatske estrade mogli zapamtiti i zbog konflikta između dotičnih i g. Viteza. Naime, u istu skladbu oni su semplirali (bez njegove dozvole) par **Matoševih** stihova koje je naš junak svojevremeno snimio na vinil. Stvar nije otišla na sud, no ostaje pomalo pod znakom upitnika je li razmirica izglađena ili je pak ovakvo korištenje skladbe udaranje kontre i tjeranje inata. Vjerojatno ovo potonje, s obzirom na to da skladba ima relativno kritičku socijalnu notu koja bi mogla uznemiriti Predsjednika (a kao što smo svi dosad mogli dobro naučiti, to nije uloga kazališta).

Nakon toga, **Mario Mirković** u ulozi Voditelja kroz program i animatora publike svojim nas pomalo nezgrapnim repanjem uvodi u predstavu iskoristivši priliku da nevjerojatno "šaljivo" ubaci pseudoautoironičnu redateljevu dosjetku o "još jednoj Vitezovoj dosadi". Taj pseudoduhoviti vic, koji je vjerojatno na premijeri nasmijao Predsjednika i još par šaljivdžija i ljudi s osebujnim smislom za humor, ipak nije ispao toliko efektan u sučenju s publikom sastavljenom od školske djece koja su bila daleko najbrojniji dio publike na dvije izvedbe kojima sam ja prisustvovao. Naime, nemali broj njih bio je zbunjen Mirkovićevim *punchlineom* pitajući svoje učiteljice naglas: "Tko je taj vitez, učiteljice?" i time razbijajući iluziju autora dosjetke da je on općep(ri/o)znato dobro hrvatske kulture. Uvod završava ispisivanjem grafita BBB na zastor što je, uzevši u obzir nedavne događaje na Maksimirskom

Mario Kovač je student kazališne režije na ADU i voditelj Schmrtz teatra

stadionu, mnogim ostavilo gorak ukus u ustima i natjeralo ih da se pitaju jesu li *najbolji hrvatski kazališni redatelj i gazda Mu* ikad shvatili prava značenja pojmova dobar ukus, mjera i sram. Hm...

Na to pitanje izravno odgovara sljedeća redateljeva autoreferenca na predstavi. Naime, dok **Duško Gruborević** u ulozi Talijanskog fašista nosi pod rukom snop potjernica, između ostalog, diže i poster s likom g. Viteza i objašnjava publici da je riječ o dobrom ustaši, pri čemu se u publici jasno vidi kome je to još jedna duhovita dosjetka, kome se od toga okreće želudac, a tko ne zna *ko je striček na slici*. Da budem iskren, dosjetka je ova možda čak i dosta lukavo unaprijed proračunata, uzevši u obzir reakcije publike tijekom dizanja zastave s kukastim križem na pozornici. Iskreno sumnjam da bilo gdje u Evropi i svijetu na pojavljivanje kukastog križa na kazališnoj pozornici publika (a sjetite se, tu ima i djece) reagira pljeskom i nacističkim pozdravom zastavi. No, naravno, za to se nikako ne može kriviti g. Viteza i najdražeg Predsjednika Mu. Oni ni u jednom trenutku nisu podržavali ksenofobičnu i ustašoidnu politiku, već su isključivo vodili politiku pomirbe, oprosta i tolerancije, a to što narod voli ili ne voli nije do njih, zar ne?

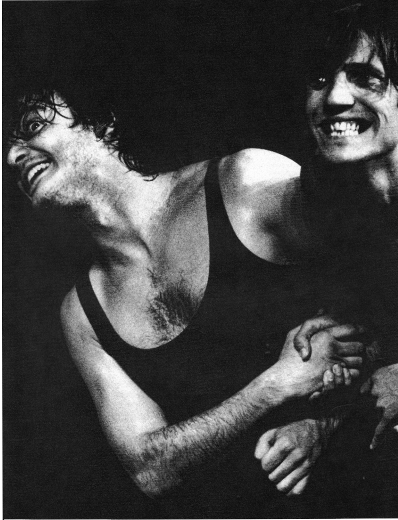
Konačan obračun sa samim sobom i svojom savješću uslijedio je pred kraj predstave kad tijekom **Titova** govora u Splitu (koji je *Laibach* svojevremeno efektno iskoristio na svom albumu *Nova akropola*) puštanog preko razglasa, Mario Mirković daje Titu prvo žuti, a onda crveni karton (obavezno primijetiti učestalost pojavljivanja simbola iz nogometne ikonografije i usporediti status g. Viteza sa statusom ***Ćire Nacionale*** s kojim, izuzev uspješnosti u svom području djelovanja, ima mnogo sličnosti), no kad na **Tuđmanov** govor o "vjekovnoj pripadnosti Istre hrvatskoj državi" Mirković izvadi žuti, pa onda posegne i za crvenim kartonom, negdje iz visine čuje se Vitezov glas koji se poput modernog *deus ex machina* obraća Mirkoviću riječima "Mario, daj se skoncentriraj!" (tad se i ja, *nota bene*, stresem), na što ovaj, pomalo posramljeno, sprema kartone u džep. Kao što reče reklama: *"Nešto je divlje u zraku!"*

Istina, g. Vitez s vremena na vrijeme znao se i javno suprotstaviti nekim Predsjednikovim odlukama i idejama, pa ga je čak krasio naziv *enfant terriblea vladajuće stranke*. Uzevši u obzir sve gore spomenuto, a nadodamo li tome (ne)ozbiljnost njegovih javnih nastupa, te sjetimo li se tko se na svim viđenijim dvorovima u Evropi kroz povijest jedini (također bez rezultata) smio suprotstavljati vladarima i kraljevima, ali bez bojazni da ostane bez slobode ili glave, dolazimo do logičnog zaključka da redatelj ove predstave, u dvoru Mu, nije nikakav vitez već:



Predsjedniče, slijedim pokorno Vašu politiku pomirbe i oprosta, ali budale, Jude i hulje - non passaran!

Zlatko Vitez u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, prosinac 1996.



Pozdravi

Ivica Boban

O predstavi Improvizacije I i II*

Ova ispitna predstava[1], još uvijek nedovršena i u nastojanju, pretpostavka je teatra kojeg bismo željeli ostvariti, a to je bogatiji u izrazu, komunikativniji i neposredniji teatar, koji iskrenije i direktnije govori o vremenu i prostoru u kojem živimo, o nama i o onima kojima je upućen. U centru takvog teatra je osvještena glumačka ličnost, a ansambl takvog teatra je grupa osvještenih pojedinaca. Takav teatar pretpostavlja i spremnijeg i sposobnijeg glumca koji u svom stvaralačkom radu može eliminirati sve prepreke fizičke i duhovne prirode. On se iz svog osvještenog stava prema životu i umjetnosti, kao i iz svoje osobitosti totalno izražava, a to znači govorom i gestom, krikom i tišinom, glasom, zvukom i pokretom, tj. organskom cjelinom svih svojih izražajnih sredstava, koja su unutar te cjeline u ravnopravnom i stalnom dinamičnom odnosu. Rezultat takvog izražavanja je snažna glumačka ekspresija.

To što se studenti glume u našoj predstavi izražavaju uglavnom pokretom, a vrlo malo govorom, ne znači da se radi o predstavi i meni samoj najčešće neprihvatljivog i jednostranog fizičkog teatra, koji se izražava pretežno neverbalnim kinetičkim sredstvima, gdje su individualnost, karakter i odnos obično u drugom planu. Izražavanje u našoj predstavi pretežno pokretom proizlazi iz svijesti o potrebi istraživanja i obogaćivanja mogućnosti glumačkog izražavanja pokretom, i iz drugačijeg odnosa

1 Eksplikacija u povodu ispitne predstave iz kolegija umjetnost scenskog pokreta studenata glume I godine AKFU Zagreb, prikazane u Ljubljani od 4. do 7. ožujka 1974. godine na Susretu akademija i škola za kazališnu i filmsku umjetnost iz Beograda, Skopja, Prištine, Sarajeva, Ljubljane i Zagreba.
Osim na godišnjem ispitu, u ljetnom semestru 1973. godine, predstava je do sada odigrana 8 puta: na IFSK-u, na proslavi Dana SKOJ-a u teatru &TD, na proslavi Dana sveucilišta u Rijeci itd.

* Tekst Ivice Boban na koji podsjećamo čitatelje *Frakcije* objavljen je u nešto dužoj verziji u *Sceni*, časopisu za pozorišna istraživanja, br. 4, Novi sad, 1974.

prema tijelu i pokretu od onog koji je obično prisutan u našem teatru gdje je pokret podređen, uvijek u službi riječi i nije doveden do izraza.
Što učiniti da bi pokret postao izrazan, tj. ravnopravno sredstvo glumačkog izražavanja: kako se osloboditi u mišljenju i glumačkom izrazu sputanosti nametnute tradicionalnim scenskim i životnim konvencijama?
Radni proces, kojeg je rezultat i ova predstava, temelji se na istraživanju, kojemu je pretpostavka nedjeljivost duha i tijela, on nastoji osvijestiti i eliminirati kršćansku podjelu čovjeka na duh i tijelo, koja se sa mnogo svojih loših posljedica, svjesnih ili nesvjesnih, i danas provlači kroz život i kazalište i koja je, po mom dubokom uvjerenju, sigurno jedan od uzroka "mrtvačkog teatra".
U toku tog radnog procesa stalno je prisutna spoznaja da su tijelo i duh, intelektualno i emocionalno, racionalno i iracionalno, duhovna težnja i čulno zadovoljstvo dvije suprotnosti u stalnom dinamičnom odnosu, u kojem se jedna pretvara u drugu, u kojem se one međusobno nadopunjuju i u čijem se rasponu odigrava čitavo čudo ljudskog postojanja i zbivanja. Jer, u fenomenu glumačkog stvaranja, kao i u životu, njih je nemoguće razgraničiti ili jednu od njih na račun druge zanemariti ili odbaciti. To znači da istraživanje u svom radnom procesu treba neprestano pretpostavljati činjenicu **tjelesnosti duha i duhovnosti tijela**.


Hekuba

Ako je pokret u historijsko-antropološkom smislu prvobitan govor, treba mu u izrazu pokušati vratiti onu duhovnost, ekspresivnost i značenje koje je imao u vrijeme prapočetaka stvaranja teatra, kako u životu tako i u obredu, kada je uz zvuk i krik bio i jedino sredstvo sporazumijevanja i komunikacije. Isto tako treba istražiti i osvješćavati izražajno i komunikativno značenje pokreta u svakodnevnom životu, gdje je ono i danas još uvijek prisutno i ravnopravno u svakoj ljudskoj životnoj manifestaciji i situaciji, iako često prikriveno i neosviješteno sredstvo komunikacije i razumijevanja. A upravo fenomen glumačkog stvaranja u svom radnom procesu i izrazu kao rezultatu tog procesa zahtjeva osvještavanje, razotkrivanje i oslobađanje i naoko skrivenih i nesvjesnih značenja našeg psihofizičkog života.
Stvaralački proces rada na glumačkom zadatku u smislu istraživanja izražajnosti geste i pokreta kreće se u tri određene faze: prva faza su improvizacije na temelju asocijacija iz svog iskustvenog, spoznajnog i iracionalnog života i analize improviziranog kroz razgovore zbog osvještavanja učinjenog. S druge strane, istodobno, takav stvaralački proces zahtijeva studiozniје prilaženje fenomenu ljudskog pokreta. Što to znači? Stručno rečeno on uključuje istraživanje i spoznaju subjektivnih i objektivnih, apsolutnih i relativnih prostornih, vremenskih i dinamičkih vrijednosti i kvaliteta pokreta u njihovom uzajamnom odnosu i značenju, što opet omogućuje analizu opserviranog ljudskog pokreta (bilo mimike, geste, kretanja, položaja tijela, tj. bilo koje manifestacije pokretom), zavisno od psihološke, biološke i fiziološke motivacije i situacije u kojoj se određeni čovjek nalazi. Na taj način upoznaje se tipologija pokreta, njegovi stereotipi i arhetipi. Posljednja faza takvog stvaralačkog procesa nova je struktura iracionalno-spontano pronađenog i otkrivenog i racionalno odabranog iz improvizacija i prije navedenog istraživanja.
Rezultat te strukture i prethodnog istraživanja pokazuje se kao mogućnost snažne, iskrene i direktne glumačke ekspresije pokretom, tj. **pokret je postao izrazan**.
Jedna od mogućnosti svakog izraznog pokreta, ako do maksimuma potenciramo njegove bitne vrijednosti, jest da on postaje **znak**, tj. neposredno i prepoznatljivo komunikativno sredstvo.


Play Držić

Znakovno glumačko izražavanje znači punoću, jasnoću izraza.
Idealno pronađen znak izražen pokretom polivalentan je, on komunicira na racionalnom i iracionalnom planu i izaziva jednu, pa čak i više istih ili različitih asocijacija kod svih gledalaca.
Strukturom pokreta se određuje mjesto znaka u predstavi, strukturom znakova, tj. znakovnom predstavom, možemo sugerirati bilo koji sadržaj, a da on bude čitljiv, prepoznatljiv i asocijativan, baš kao da taj sadržaj prenosimo govorenom riječi. Znak pokretom ima svojstvo interpretirane riječi, rečenice, misli sugerirane govorom. On ima u jednom smislu i prednost nad riječi; idealno pronađen znak, znakovna predstava, može komunicirati sa svim mogućim gledaocima svakog vremena i prostora, jer nosi u sebi mogućnost da izrazi sva bitna ljudska egzistencijalna pitanja, stanja i osjećanja, odnose, situacije i događanja u svakom vremenu i prostoru.
Izrazan pokret - znak ima prednost pred govorom, jer ne nosi na sebi prokletstvo kule babilonske i ne poznaje barijeru različitih jezika koji onemogućavaju komunikaciju.
Činilo mi se neophodnim nastaviti istraživati i raditi u tom smislu ne samo u teatrima, nego upravo na AKFU sa studentima glume I godine, koji još nisu sasvim opterećeni i zarobljeni tradicionalnim scenskim konvencijama i šablonama.
Sljedeća predstava u smislu daljeg istraživanja će svakako biti rad na određenom tekstu, to će biti glumački zadatak koji uključuje i sva ostala sredstva glumačkog izražavanja. Na njemu ćemo jednako tako istraživati mogućnost izraznog govora i polivalentnog znaka govorom, te vezu i jedinstvo između ekspresije govora i pokreta.

Uključenjem improvizacija u radni proces akcent u nastavi i u složenom procesu rada na ostvarenju glumačkog zadatka nije nikad na imitativnoj metodi, nego upravo, opet ponavljam, na razvijanju stvaralačke mašte i samoinicijativnosti. A koliko u predstavi ima više inicijative i stvaralačke mašte svakog pojedinog sudionika, koliko je svaki sudionik uspio kroz predstavu i njezin sadržaj izraziti svoj najosobniji odnos i stav prema svijetu, toliko se predstava više približava kolektivnoj kreaciji, toliko i sama predstava postaje bogatija u izrazu doživljavanja svijeta, grupe koja je ostvaruje. A to je jedna od bitnih pretpostavki teatra kojeg bismo željeli.
Radeći u tom smislu sa studentima glume prve godine, nametnuo se postepeno sam od sebe i sadržaj naše predstave. Naime, u toku


Iz filma *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*

početnih improvizacija na prvoj godini glume, te diskusija i razgovora na osnovi improviziranog, pokazala se kao dominantna prepreka u radu grupe nemogućnost komunikacije, nerazumijevanje, taština, nevjerovanje jedan drugome, netrpeljivost, laž, isključivost, i kao posljedica svega toga niski udarci i zameci agresivnosti.
Takvo stanje u grupi blokiralo je unapređivanje svih potencijalnu maštu, razaralo svaku inicijativu, onemogućavalo stvaralačku atmosferu i stvaralački čin. Svjesna činjenice da takva situacija u grupi ne smije ostati, da je se na bilo koji način mora nadvladati, svjesna činjenice koliko je to stanje u svim oblicima prisutno i izvan grupe, u svijetu oko nas, u svijetu u užem i širem smislu riječi, nastojala sam tu prepreku, nakon što je razgovorima racionalno nismo uspjeli nadvladati, pretvoriti u glavnu pokretačku snagu na našim satovima kolegija umjetnosti scenskog pokreta, nastojala sam to stanje svijeta i njegov odraz unutar grupe učiniti temeljnom preokupacijom u glumačkim zadacima.
Slijedili su razgovori, improvizacije toka svijesti, izravno postavljanje u sukob unutar glumačkih zadataka onih ljudi koji su bili u sukobu u diskusiji i privatno.
Tokom tog rada djelomično smo već uspjeli nadvladati ta nezdrava stanja i situacije unutar naše grupe, tj. grupe ljudi budućih glumaca koji bi prije svega trebali biti tolerantni i iskreni ako žele dobrohotno govoriti o sebi i svijetu, koji bi prije svega morali moći međusobno komunicirati ako žele komunicirati s budućim gledaocem. Nadalje iz svijesti o tragičnosti posljedica takvih stanja u svijetu učinili smo sa velikim veseljem i iskonskom radošću igre i stvaranja *Improvizaciju II*, kojom se odnosi i situacije sitnih podmetanja, podvaljivanja, nadmetanja, nevjerovanja, faul-udaraca, predbacivanja, netolerancije, želje za dominacijom, mržnje jednog prema drugom - parodiraju, ismijavaju, dovode do apsurda, svode na nivo klaunske dječje igre i infantilnosti. Učinili smo od njih parodiju, grotesku i lakrdiju sa svom našom potencijalnom fantazijom.
Kontrapunktom između *Improvizacije I* i *Improvizacije II*, jednom nadasve raziganom i užarenom predstavom želimo poput dobrog starog klauna do suza nasmijati, da bi preko tog smijeha izrekli svoju tugu i nesreću što još uvijek živimo u agresivnom svijetu. Željeli smo saopćiti svoju želju i vjeru u mogući bolji svijet u kojem čovjek zna i može nadvladati sve nisko animalno, atavističko i mračno.
U najboljim trenucima rada na našoj predstavi, kojih je kako se rad približavao kraju bilo sve više, smisao "biti glumac", tj. "živjeti kaza-


Povratak Arlekina

lište", bio je dosegnut. Bio je to pravi inspirirani stvaralački proces, kakvog svi mi koji se bavimo kazalištem priželjkujemo i zbog kojeg smo ako ga nema, ako je polovičan, što se tako često u našem teatru događa, duboko nesretni i nezadovoljni. Početna muka i nemogućnosti urodile su nakon nekog vremena iskonskom radošću igre i stvaranja. Bili smo vođeni materijalom, predstava je sada inspirirala nas i pomagala nam više nego mi njoj, a to su najdivniji momenti u stvaralačkom procesu. Uspjeli smo nadvladati sebe, momente iscrpljenosti, međusobno se voljeti, pomagati i poštovati, uspjeli smo činiti naoko nemoguće. Pokusi su postali interesantni i zabavni.
Da li je moguće te izuzetne trenutke proširiti na sve vrijeme probanja, na sve vrijeme življenja teatra, da li svako vrijeme rada može postati i najbolje vrijeme, bez obzira da li se radi o probi novog ili starog glumačkog zadatka? To znači nikad ne stati, uvijek nadograđivati, učiniti još bolje. Ja sam uvjerena da je to moguće i koliko je više takvih trenutaka bilo u našem radu na predstavi, koliko je više svaki sudionik ove predstave ostvario, osjetio i odživio takvih trenutaka, toliko je on sam bogatiji i sretniji, toliko je predstava više njegova.
Da li ćemo istrajati, ili ćemo tek djelomično i u trenucima dosegnuvši smisao našeg posla i života - tj. izraziti se kroz predstavu i živjeti u procesu rada, a ne za rezultat - takvom smislu okrenuti leđa?
O pedagoškom smislu tog rada ne treba govoriti. U svakom slučaju mijenjajući sebe moguće je promijeniti u najplemenitijem smislu i teatar. Ako se izmjeni proces rada rezultat neće izostati sam po sebi, a mijenjati proces rada znači na svakoj probi sudjelovati punim fizičkim i duhovnim angažmanom, vjerovati u smisao i onda kada se

to čini apsurdnim i nemogućim, učiniti od svake probe nepredvidiv i osebujan događaj i doživljaj, dovodeći neprestano sebe i svijet i smisao u pitanje, da bismo se upoznali i otkrili potpunijima i boljima onakvima kakvim bismo mogli biti. To znači raditi ne za rezultat, nego raditi vjerujući u rezultat.
S druge strane, stručne, način mišljenja i izražavanja u toj predstavi je priprema za široki dijapazon glumačkog izražavanja od grčke komedije, srednjovjekovne farse, commedie dell arte preko Shakespearea, Molièrea do Becketa i Ionesca.
Ako je jedan od temeljnih postulata u umjetnosti tražiti a ne naći, putovati a ne stići, a smisao obrazovanja glumca naučiti sebi i svijetu postavljati prava pitanja i ne zadovoljavati se odgovorom, onda je opravdan smisao Akademije, koja bi trebala zračiti vitalnom energijom u naš teatarski život, a naziv "akademski" toliko puta devalviran (zbog mrtvila, formula, klišeja i recepata) bio bi revalviran.
I ako je točno što Herbert Blau kaže: "Vizija koja je u sebe sigurna, uči se čekanju", onda treba još mnogo vremena ispunjenog radom, mukom daljnjim osvještavanjem i milimetarskim pomacima da bi naše iskrene želje za još boljim teatrom u nas postale stvarnost. Nadam se i vjerujem da ćemo istrajati.

Predstavu su ostvarili: Vera Zima, Nada Gaćešić, Vedrana Šandrović, Marijan Jerčić, Darko Srića, Tomislav Štriga, Mladen Vasari, Željko Vukmirica i Ivica Boban.

Fragmenti o *Pozdravima* "Pozdrava"

(...)
Osim nekih načelnih stavova, Bobanova nije raspolagala nikakvom opipljivom idejom o tome kako da realizira Ionescov tekst. Cilj zapravo i nije bila predstava već redoviti semestralni rad sa studentima. Svaka proba, svaka nova improvizacija otvarala je istovremeno nove mogućnosti i nove probleme. Mogućnosti su se provjeravale, zatim prihvaćale ili odbacivale. Odluku o tome Bobanova nije donosila sama. One su rezultat zajedničkih diskusija svih učesnika. Kad takvog zajedničkog odlučivanja ne bi bilo, za Bobanovu bi čitav posao bio besmislen. Ovo nas ujedno vodi do prvog načela kojim se Ivica Boban u svom kazališnom poslu rukovodi, do pojma "kolektivnosti".

(...)
Pojam "kolektivnosti" u slučaju Bobanove posjeduje neke osobine koje ga ipak razlikuju od općenitijeg shvaćanja. Ovdje on prije svega znači demistifikaciju stvaralačkog procesa, ne u smislu odsutnosti onoga koji vodi i koji usmjerava - u slučaju Ivice Boban njezina rukovodeća uloga je očigledna, već se prije radi o tome da rukovodilac pred drugima, ovdje pred studentima, ništa ne skriva, počevši od namjera koje ga u poslu rukovode, preko vlastitog mišljenja o ostalim učesnicima, pa do vlastitih slabosti i dilema do kojih dolazi u toku zajedničkog rada. Kolektivnost na taj način prvenstveno znači uzajamnu otvorenost svih učesnika. Diskusija time postaje sastavni dio probe. Važni zadatak rukovodioca sastoji se upravo u provociranju takvih diskusija.
Rješavanje smetnji koje sputavaju glumca u realizaciji određenih zadataka ne prepušta se vremenu, već se one nastoje što točnije svjesno odrediti, a zatim i liječiti, i to prije svega kroz rad i uz podršku svih ostalih.

(...)
Ionescov tekst poslužio je kao model za improviziranje niza dijaloga u kojima su glumci nastojali iscrpsti svu moguću frazeologiju svakodnevnog komuniciranja. Naknadnim sažimanjem odabrane fraze ušle su u predstavu kao ravnopravni dio uz originalni Ionescov tekst. Time je u predstavu eksplicitno uključen i jedan dio individualnog (i zajedničkog) iskustva samih učesnika. Takvo uključivanje vlastitog iskustva, eksplicitno ili ne, moralo bi po mišljenju Bobanove biti sastavni dio svake, pa i najneznatnije glumačke probe. To ona naziva "kopanjem po samom sebi" koje za nju predstavlja jedini relevantni izvor svakog nadahnuća. Ova ideja naravno nije nova i svaki ozbiljniji kazališni čovjek složit će se, dijelio mišljenje Bobanove ili ne, da je tome tako i da je oduvijek tako bilo. Problemi i razlike javljaju se, međutim, u samom procesu rada s glumcima ili studentima, budući da je za rješavanje takvih problema, koji su uvijek manje-više psihološke naravi, potrebna izuzetna osjetljivost i smisao nastavnika da u pravom trenutku napravi pravi potez i usmjeri studenta u pravom smjeru. To "kopanje po samom sebi" približava nas negdje i pojmu "proživljavanja" Stanislavskog, a onda preko njega Grotovskom i Barbi, ličnostima koje po vlastitom njezinom priznanju spadaju u vidokrug interesa Ivice Boban, ne kao svjesno oponašani uzori, većkao intuitivno prihvaćena vrela inspiracije.

Vlado Krušić

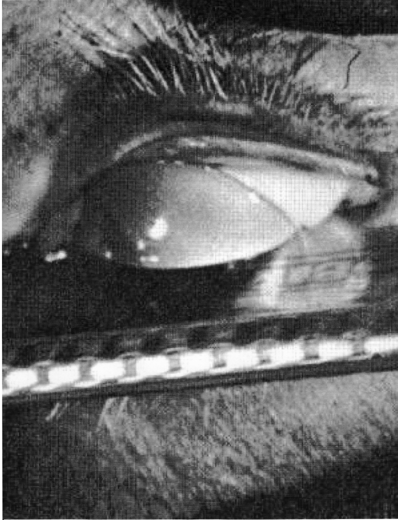
Fragmenti iz teksta *Work in progress* objavljenog u *Prologu* br. 21, Zagreb 1974

Eugene Ionesco o predstavi *Pozdravi* koju je vidio na Dubrovačkim ljetnim igrama 1974.

Jako sam sretan što sam došao u vaš grad. Vidio sam ne samo opere i koncerte, nego i jedan komad u stvari jednu dramsku akrobatsku igru, koja donosi teatru nešto sasvim novo, to jest potpuno nove stvari. Mi smo u prošlosti pokušali ići što je dalje moguće u teatarskom izrazu i došli smo čak do tišine, i vjerujem da smo uspjeli ubiti jedan određeni teatar. A sada na ruinama i leševima tog određenog teatra raste cvijeće, nova vrsta glumaca, novi teatar. Jer to nije bila samo komična, humoristička igra. Riječ je o tragičnom kazalištu koje ide prema svojevrsnom polju humora i nestajanju svih vrijednosti u koje mi vjerujemo i u koje vjeruju naši roditelji. To kazalište je desakraliziralo i demistificiralo sve vrijednosti i iz tog meteža crpi nevjerovatnu vitalnost. Ljudi koji danas imaju tu vitalnost pripremaju budućnost, misao koja neće imati ništa sa jučerašnjim i današnjim mišljenjem.
Komad, koji sam gledao režirala je gospođa Boban, a igran je od tri izvanredna glumca, koji su prekinuli s tradicijom i istovremeno postigli teatarsku imaginaciju. Oni su u isto vrijeme bili i klaunovi i akrobati i glumci i uspjevali su izvesti totalno kazalište, uz pomoć muzike, pantomime... Prepoznali smo svojevrsno kazalište sotije srednjeg vijeka, kada su glumci igrali na crkvenom trgu. I još jednom čestitam gospođi Boban i trojici glumaca koji su uložili dosta truda i napravili izvanredno predstavu. Trebalo bi da ova predstava dođe u Pariz kako bi francuska publika bolje shvatila i prihvatila ovu novu ideju.

OK(O)SEKS
UALNOSTI





Od teksta do subjekta. Preduvjeti pisma i diskursa u ženskom rodu

Josette Féral





U kratkom izlaganju koje slijedi namjera nam je analizirati postojeće odnose između aktualnih metoda kritičkog pristupa (s jedne strane strukturalizma i semiotike, s druge psihoanalize) i njihovu eventualnu primjenu na tekstove koje su napisale žene, a kako bismo vidjeli koliko te metode odgovaraju ili kakvo svjetlo bacaju na pismo specifično ženskoga roda. Odbijamo *a priori* tvrditi - kao što je dio američke kritike sada sklon činiti - da je sva pisana riječ žena ujedno i pismo specifično ženskoga roda. Tu specifičnost valja tek dokazati. Čini se da su analitičari koji su se upustili istraživati u tom smjeru do sada skretali na stranputice, trseći se izdvojiti sintaktičke, leksičke i metaforičke oblike što bi u pravome smislu riječi bili specifični za žene (usp. istraživanja **Mary P. Hiatt**) nasuprot oblicima kojima bi se koristio muški diskurs. Ne samo da se rezultati do kojih se došlo svode na statistike koje je teško komentirati a da se ne upadne u diskutabilna tumačenja, nego su ti rezultati i neuvjerljivi utoliko što takva istraživanja ostaju upisana u vladajući simbolički diskurs - diskurs koji je, kao što ćemo vidjeti, u osnovi muški - koji ta istraživanja ni najmanje ne teže osporiti, pa čak ni dovesti u pitanje. U potrazi za "znanstvenim" činjenicama, takve analize ostaju površnima jer ne dotiču same izvore jezika, njegovu topologiju (ne pitaju se: "S kojeg mjesta govorim?") te drže da je dovoljno analizirati površne (leksičko-sintaktičko-metaforičke) posljedice dubljih lingvističkih sidrišta koja ostaju u sjeni, a riječ je o sidrištima što otvaraju pitanje izvora svakoga diskursa. Upravo se na razini tih sidrišta odigrava diskurs, bilo da je govoren ili pisan, kao što se na njoj odigrava i tvorba diskursa ovog ili onog roda. Ukoliko postoji način na koji govore žene, što se drži jakim razlogom u prilog ženskom pismu, onda zasigurno njegove korijene valja tražiti tako što ćemo se vratiti izvorima, kako bi se osvijetlio način na koji ono funkcionira. Žena govori i piše, ali piše li (i može li pisati) različito?

Tvrditi da seksualnost žene postoji samo u odnosu na seksualnost muškarca i da funkcionira shodno istim pojmovima kojima se razmišlja o muškoj seksualnosti, znači tvrditi da, kao što nema vlastite seksualnosti, žena nema ni diskursa koji bi joj pripadao

Pismo u ženskome rodu / ženskoga roda

Da ne dostaje biti ženom kako bi se pisalo na ženski način, dakle na različit način, svakodnevno dokazuje sva sila napisa što ih pišu žene. Teme analiza, preokupacije, pristupi bez sumnje mogu biti različiti/e - teme o ženama, koje se bave ženama, pisma, novele, romani (vidi svu književnost posljednjih godina) - ali pismo sámo često ostaje u temelju nepromijenjeno, pa i kada se preuzeti diskurs upisuje u nove oblike mišljenja, govorenja i pisanja (kakvi su, primjerice, članci što su ih žene o drugim ženama objavile u raznim knjigama i časopisima). Žena umjetnica, spisateljica, kritičarka koja se pridružuje nekoj tendenciji, avangardi, pokretu koji sa sobom nosi sebi svojstven oblik pisma, piše uvijek u muškome rodu ukoliko ne proizvodi raspuknuća u etabliranom diskursu. Naravno, možemo nabrojiti par iznimaka: **Anne Hébert**, **Marie-Claire Blais**, **Monique Wittig**, **Hélene Cixous**, **Louky Bersianik**... ali još nam nedostaje kritičkih instrumenata kako bi se prosudila, ako ne i promislila ta razlika, kako bismo odredili gdje i kako se ona odigrava, da bismo saznali može li ona, u sadašnjem stanju feminističke kritike, odredi-

appetite
Meg Stuart i
Ann Hamilton

ti kakvi bi bili putovi (a ne zakoni) koje bi feministička kritika mogla (a ne morala) slijediti. Riječ je o istraživanju kojemu je strana svaka normativnost i želi tragati za mogućim orijentacijama nove vrste pisma što bi bilo svojstveno ženama. **Luce Irigaray** otvara putove koji vode u tome smjeru.

Psihoanaliza je pokazala da je konstitucija subjekta usko vezana uz konstituciju subjekta kao spolnoga bića. Edipov kompleks, kastracija, zavist prema penisu u slučaju žena, konstitucija falusa, stadij zrcala, sve su to etape koje subjektu valja prijeći kako bi ušao u simboličko i, prijeđe li ih, dobio pristup diskursu. Kad god se frojdovska i lakanovska psihoanaliza bavi ženom, niječe joj specifičnost ili je poima slijedom procesa i s isključivog gledišta muške seksualnosti. Čini se da se seksualnost i muškarca i žene, jednako kao i njihovo biće kao subjekata, mora konstituirati u terminima kastracije, falocentrizma, posjedovanja ili neposjedovanja penisa. Nema mjesta "razlici" koja ne bi ujedno bila i marginalnost, pa tako nema mjesta ni za ženu. Između **Freuda** koji tvrdi da je djevojčica s početka dječak i **Lacana** koji izjavljuje: "Žena ne postoji", "Žena nije u cijelosti žena", nema mjesta niti specifičnosti žene a još manje diskursu koji bi joj bio svojstven. Zbog predrasuda tih tvrdnji koje hoće biti riječima istine o ženskoj seksualnosti, žena se tako našla lišena vlastita diskursa, kao što je već bila lišena vlastite seksualnosti, vlastita imaginarnog i vlastite žudnje. Diskurs i seksualnost zapravo tvore jedno, utoliko što su iste strukture konstitutivne za tvorbu subjekta odgovorne i za jedno i za drugo. Tvrditi, dakle, da seksualnost žene postoji samo u odnosu na seksualnost muškarca i da funkcionira shodno istim pojmovima kojima se razmišlja o muškoj seksualnosti, znači tvrditi da, kao što nema vlastite seksualnosti, žena nema ni diskursa koji bi joj pripadao. Lišena jezika u koji nema pristupa "ne preuzme li 'muške' sustave predočivanja koji joj oduzimaju odnos sa samom sobom i s drugim ženama"[1] (str. 81), kako da nastavi govoriti? Na to pitanje Lacan odgovara: "One (žene) ne znaju što govore, sva je razlika između mene i njih u tome". Ne znaju što govore jer su im riječi dane s drugog mjesta, skovane izvan njih, pa ih prihvaćaju kao već stvorene. To znači tvrditi da žena ne može uzeti udjela u tvorbi prihvaćenog jezika jer za njega nije odgovorna i jer se taj jezik tvori kao represija ženskosti, što je preduvjet *sine qua non* za ulazak subjekta u simboličko i u diskurs. To drugim riječima znači osuditi ženu na to da funkcionira u simboličkome koje je nužno muškoga roda.

Kada tako čini, postojeća teorija odbija stvoriti mjesto za pojam razlike, te je poima jedino u terminima Drugoga i Istoga. Žena je drugo muškarca, druga strana seksualnosti, predmet žudnje, ono manje, manjak, praznina. U takvoj teoriji, žena je "praznina" i "manjak" zato što je punina muškarac koji se uvijek shvaća kao referentna točka, a žena ostaje osuđena da se kao govorni subjekt konstituira upisom u simboličko koje ostaje Zakonom, Imenom oca. To znači uvijek iznova tvrditi da u uspostavljenome diskursu nema mjesta za Drugi diskurs, utemeljen na različitom sustavu predočivanja. Kako bi nadomjestila taj manjak, ženi preostaje iznova izmisliti vlastitu riječ i tako stvoriti vlastito pismo.

Budući da odbija postojanje specifične ženske seksualnosti koja se ne bi modelirala na temelju muške seksualnosti, seksualnosti, dakle, koja bi bila neidentična u dječaka i djevojčice, psihoanaliza se osudila na to da niječe kako žena postoji u skladu s parametrima različitim od parametara koji definiraju muškarca, te, posljedično, da niječe mogućnost ženina različitog pisma (ovdje ostavljamo riječi "pismo" svu njezinu općenitost, uvršćujući u nju i sve oblike grafije - prostornu, vremensku, gestičku i verbalnu).

S jedne strane jedinstvenost površine prikladnija za muško predočivanje, s druge višestrukost volumena koja bi bila specifičnija za žene. Otuda Irigarayina teorija fluida, jer su žena i njezin diskurs bliži tekućem stanju (pa dakle i neuhvatljivosti) fluida nego li čvrstoj mreži krutih tvari

Uspostaviti teoriju razlike implicira izlazak iz dominantnog diskursa - esencijalno muškog, jer pretpostavlja da mu je izvor postojanje jedinstvenoga subjekta što se iznutra cijepa, otuđenog subjekta koji se mora spoznati kao Ja i Drugi kako bi dopro do riječi i koji, dok to čini, ulazi u simboličko podvrgavajući se Imenu oca. Muški je to diskurs i zato što se temelji na kastraciji i, dakle, na zabrani, zakonu kojemu je jamac otac. Takva teorija zahtijeva isto tako da se odbiju dominantne predodžbe (muški sustav predočivanja), da se izađe iz zakona Istoga i identičnoga, zakona Jednoga, kako bi se uspostavila, kako je **Julija Kristeva** naziva, teorija mnogostrukosti, ili kako bi rekla Luce Irigaray, teorija *razlike*[2]. Pozicija Luce Irigaray, koja je radikalnija, dotiče se samih temelja teorije konstituiranog subjekta jer se autorica laća problema dominantnog diskursa tako što pokušava ponovno promisliti mogućnosti novoga diskursa (i slijedom toga nove vrste pisma), diskursa ženskosti, u kojemu se žensko ne bi više opažalo kao Drugo, kao ne-identitet, ne-entitet, ne-jedinstvo (koji su pojmovi uvijek u odnosu spram Jednoga Oca, Muškarca, Falusa) nego kao *razlika*. Takvoj je perspektivi nužno preispitati sve uspostavljene teorije (osobito frojdovske i lakanovske koje izbacuju ženu), no to preispitivanje, Luce Irigaray priznaje, moguće je zamisliti premda ne i razriješiti, s obzirom na to da još nedostaje konceptualnih instrumenata koji bi omogućili da se to ocrta novi put, ta nova specifičnost. Pa ipak, moguće je ukazati na neke smjerove koji bi vodili računa o potisnutoj dimenziji ženskog.

Preduvjeti pisma u ženskome rodu

Ukoliko postoji specifičnost žene, zamjećuje Luce Irigaray, zasigurno bi je valjalo tražiti u području neke gestualnosti ("semiotičkog", rekla bi Julija Kristeva) koja neprekidno izranja i koju dominantni diskurs nije uspio potpuno savladati. Zašto, dakle, ne tragati za diskursom i pismom koji bi bili produžeci te gestualnosti, kao neko "govoriti-ženu" (*parler-femme*) koje bi uspostavilo kontinuitet između te gestualnosti i riječi ženine žudnje, žudnje koju muška perspektiva još nije spoznala. Pitanje se postavilo,

ostaje pronaći mjesta na kojima se očituje ta vrsta diskursa. Neke karakteristike, međutim, mogu se već potcrtati.

Budući da i dominantni diskurs i dominantno pismo afirmiraju Ja jedinstvenoga subjekta, koji se utemeljuje tako što potiskuje majku, što je stadij iz kojega izranja subjekt koji je rascijepljen i koji govori, te zato što se to Ja konstituira uz pomoć uglačane predodžbe koja udvostručuje jedinstvo izvrećući ga (fenomen zrcala), žena bi morala pronaći svoje mjesto izvan takvoga sustava, na "rubovima", kako bi rekla Julia Kristeva[3]. Ovo "izvana" ono je drugdje koje se ne može definirati prije no što žena pronađe svoj vlastiti umišljajni svijet (umišljaj koji joj sada službena psihoanaliza odbija pružiti), kao i sustav predočivanja različit od muškoga. Otuda Irigarayina metafora konkavnog zrcala koje raspršuje značenja i izobličuje ih, nasuprot uglačanome zrcalu koje pruža uglačanu i jedinstvenu predodžbu, predodžbu dominantnog diskursa.

Takva tvrdnja naglašuje kako se preduvjeti ženskoga diksursa i pisma ne mogu artikulirati a da se ne propita simboličko, te da taj tip diskursa ne može ostati u okvirima istog tipa iskaza kao što je onaj koji jamči diskurzivnu koherenciju subjekta koji govori (uključujući i kritički diskurs). Kako kaže autorica, "ne bi valjalo da se žene natječu s muškarcima tako što će sagraditi logiku ženskoga koja bi još kao model uzimala onto-logiku (a tu je, čini nam se, slabost Kristevine teorije) nego prije tako što će pokušati rasklopiti pitanje ekonomije logosa"(str.75). Malo dalje dodaje da je ženskome moguće odati se ispadu, bezumlju (str. 76).

Koje bi dakle bile karakteristike te ženskosti? "Bila bi joj svojstvena *simultanost*", simultanost koja ne bi prihvatila nepomičnost smisla, nepomičnost Jednog, te koja bi smisao pretvorila u permanentno kruženje unutar teksta. Uostalom, ne bi više trebalo govoriti o *smislu*. Tekst bi se raspršivao istodobno u svim smjerovima, u tome pogledu istovjetan ženi kojoj je tijelo (i spol/ovilo) rasprsnuto, u suprotnosti spram Jednoga spol/ovi/la muškarca[4]. Rasprsnuto tijelo, ali i tijelo koje se stalno dodiruje (usp. usne koje se dotiču). Slične tijelima, "izreke žena stalno se dodiruju, uvijek u stanju uzajamnog prepleta, zagrljaja riječima, ali uvijek spremne da se odmotaju kako se ne bi fiksirale, okamenile u tome zagrljaju". Bilo bi zanimljivo u ovoj perspektivi iščitati Anne Hébert, Hélene Cixous, Monique Wittig.

Ukoliko pretpostavimo da je moguće zamisliti kritički diskurs kojemu bi predmetom bio diskurs svojstven ženskome rodu, zasigurno bi ga valjalo tražiti u poremećaju, skretništvu, nagibu početnoga diskursa koji ukida spolno obilježavanje diskursa, postupcima, dakle, koji bi preispitali preduvjete proizvodnje toga diskursa

S jedne strane dakle simultanost, s druge dodirnost. Riječi se uvijek dodiruju, dodiruju tijelo žene, mimetički preuzimaju njezino najdublje ja. "Kada dođe do pretjeranog udaljavanja od te bliskosti, ona (žena) prekida i počinje ni od čega" (str. 28). Ne reproducira li zapravo diskurs-žena ovu "strukturu" koja to nije, kad se već radi o uzbibanosti, fluidnosti, stalnoj mijeni. Otuda nemogućnost da se ženski diskurs fiksira u nekoj definiciji, jer žena je uvijek drugdje, onkraj polarizacije sačinjene na osnovi nekoga jedinstva koje ne prihvaća. Otuda isto tako pitanje koje postavlja Luce Irigaray: "Što kada bi se uspio razviti ženski svijet mašte, kada bi se mogao uplesti u igru drukčije nego u komadićima, krhotinama lišenima svojega okupljališta, kada bi se predočio u obliku nekoga svijeta? Bi li taj oblik zapremao volumen prije no površinu?" (str. 29).

S jedne strane jedinstvenost površine prikladnija za muško predočivanje, s druge višestrukost volumena koja bi bila specifičnija za žene. Otuda Irigarayina teorija fluida, jer su žena i njezin diskurs bliži tekućem stanju (pa dakle i neuhvatljivosti) fluida nego li čvrstoj mreži krutih tvari. "Za ženu bi pronaći se značilo mogućnost da se ne poistovjećuje ni s kim posebno, da nikada jednostavno ne bude *jedna*... žena bi uvijek ostala *mnogi*" (str. 30). Mnogostrukost, višestrukost, eto konstitutivnih elemenata razlike koja unosi pomutnju u dominantni sustav predočivanja: zrcalnoga, uglačanoga predočivanja.

Naspram toj čvrstini, preduvjetu uspostave Očeva zakona, žena je uzbibanost, fluidnost, konkavnost. Uvijek ovdje i drugdje, teško ju je definirati, svesti na nešto, baš kao što se i njezin diskurs prelijeva preko ruba svake kritičke analize koja ga teži ukrotiti tako što će u nj uložiti samo jedan smisao. Kao što je žena mnogi, i njezin diskurs na isti je način mnogostruk, te svaka kritička analiza o tome mora voditi računa.

1 Svi označeni navodi izvadci su iz knjige Luce Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un* (Taj spol koji to nije), Paris, Minuit, 1977.

2 Približiti Luce Irigaray i Juliju Kristevu ovdje je samo prividno opravdano. Premda Kristeva ovu mnogostrukost smješta u predsimbolički stadij, ono što ona zove semiotičkim, isto tako priznaje da mnogostrukost - koja ne može potpuno zavladati, osim pod cijenu pada u ludilo - valja da izroni u simboličkome kako bi ga osporila. Stoga Kristeva zamišlja mnogostrukost samo kako bi je podvrgla subjektu, subjektu koji ostaje počivati u Jednome dominantnoga diskursa. Temelji toga jedinstva mogu se potkopati udarcima koje mu upućuje mnogostrukost (i kojima postanak omogućuje simboličko), ali niti može niti je nužno da ikada bude obrnuto, jer bi u suprotnome došlo do afazije. Dakle, premda otvara prostor za potisnuto žensko koje prebiva u semiotičkome, te premda mu daje punopravni status u dominantnom diskursu, Kristevina teorija ostavlja ga obveznim i podložnim Očevom zakonu. Bez sumnje, potisnuto može osporiti zakon, uputiti mu udarce, ali ta subverzija - nikada potpuna (nikad čitava) ostaje u granicama koje ocrtava moć što nikada ne dovodi u pitanje konstituirani subjekt.

3 Ali i ovdje pojam rubnosti implicira pojam središta u kojem bi žena bila odsutna, zauvijek prisiljena da uokolo kruži, u poziciji permanentnog satelita te zato i bez autonomije. Sam način na koji ona funkcionira bila bi cirkularnost, kruženje oko mjesta u kojemu ne bi bila i ne bi mogla biti, opetovano razsredištena u odnosu na Muškarca.

4 Vidi opis koji daje Luce Irigaray u studiji *Speculum*, u kojoj pokazuje kako je leksik zadužen za opis ženskoga spola beskrajan te kako se ženski spol razlama u konstitutivne elemente, dok se muški spol predočuje kao entitet.

Pismo ženskoga roda i kritički diskurs

Nema kritičkoga diskursa koji bi bio kadar izvijestiti o toj mnogostrukosti a da ne zaniječe sam sebe. Nametnut će nam se sljedeće pitanje: kojim ćemo se instrumentima kritičkog pristupa baviti ženama kojima je feminizam vratio pravo na riječ, riječ koja im je do sad bila ukradena, kako bismo shvatili tu novu realnost? Gledano sa strogog književnog stajališta - što je prije svega sveučilišna praksa - mogu se izdvojiti dvije tendencije, ovisno o tome je li im u središtu problematike *tekst* ili *subjekt*.

Prvi je pristup svojstven kritičkim metodama koje su neposredno izvedene iz lingvistike - strukturalizmu i semiotici - dok drugu tendenciju predstavlja psihoanalitičko propitivanje koje teži odrediti iz čega nastaje subjekt. Različite psihoanalitičke škole različito odgovaraju na to pitanje, ovisno o tome da li se upisuju u frojdovsko ili lakanovsko nasljeđe ili pak djelomice odbacuju i jedno i drugo. Iz svih tih odgovora izabrali smo izdvojiti dva reprezentativna za dvije divergentne tendencije u okrilju istog istraživanja i istoga propitivanja: semiotičku i Irigarayinu tezu. Pitanje je sljedeće: u kojoj mjeri izbor metodoloških i pojmovnih instrumenata tekstualne analize određuje naš studij svih vrsta pisma te je li moguće izvući zaključke koji bi rasvijetlili kakvu specifičnost pisma u ženskome rodu? Drugim riječima, ovo se pitanje združuje ne samo s ideološkim promišljanjem (odrediti vlastite radne instrumente i polje istraživanja koje ti instrumenti omogućuju da se razgraniči) nego isto tako i s filozofskim utoliko što sili da se retrospektivno porazmisli o filozofskim pretpostavkama koje leže u korijenu svake kritičke refleksije.

Do sada se većina analitičkih kritičkih instrumenata - a na umu su nam poglavito semiotika i svi "znanstveni" oblici analize koji tragaju za općim zakonima - na jednak način primjenjivala bez obzira na raznolikost pisanih formi, i to bilo da im je autor muškarac bilo da je riječ o ženi. Osnovni razlog leži u tomu što teorijski temelji svake tekstualne analize ne mogu dati mjesta pojmu razlike: oni su u osnovi *neutralni* (što znači zamišljeni isključivo sa stajališta dominantnog diskursa) spram feminističke problematike. Drugim riječima, označava ih bjelina, praznina u svezi sa svime što se tiče žene. Uzimajući tekst kao cjelovit entitet koji dostaje sam sebi, kritički studij koji se temelji na znanstvenim metodama - ili metodama koje bi htjele takvima biti - kao svoje izvorište postavlja tekst kao totalitet te proučava način na koji on funkcionira, njegove unutrašnje strukture, njegove preplete, odnose koji se u njemu mogu otkriti. Istovjetna se rešetka primjenjuje na sve tekstove a da se ne vodi računa o posebnim okolnostima njihove proizvodnje. Tako se zanemaruje prošlost toga istoga teksta, preduvjeti koji su omogućili njegovo ispisivanje. Drugim riječima, ukida se sve što je u vezi sa subjektom, subjektom koji je omogućio njegov nastanak. Analiza ne postavlja pitanje o onome što se zbivalo prije no što je tekst napisan - a upravo tu se odigrava spolna razlika - nego prije traži u tekstu očitovanja spolne razlike koja je svedena na izražaj u površinskim strukturama kao što su sintaktičke strukture, leksički izbori, povratne metafore i tome slično. Rezultati do kojih se dolazi otkrivaju tako samo površinske pojavnosti, redaju podatke koji nadalje iziskuju razjašnjenje što bi moglo odrediti njihovo značenje. Takvo istraživanje slijedi znanstveni postupak, a svaka kritika koja želi biti znanstvena - jer traga za nekom istinom (ili pak za Istinom) - održava se na spolnom nerazlikovanju što ga zahtijeva logika svakoga diskursa. To nerazlikovanje djeluje samo u simboličkom, prema tome u zakonu Oca, jamčeći da svaki diskurs mora biti koherentan ili ga neće biti. Koherentan, logičan, jedan: ženski diskurs ili svaki diskurs o ženskome moraju moći odbaciti te vrijednosti kako bi funkcionirali drugdje, izvan modela "onto-teo-logike", koji je sada jedini postojeći: jedno biće, jedan Bog, jedan diskurs. Ako je moguće zamisliti feminističku kritiku, ona bi zasigurno morala biti na strani "ekscesa", poremećenja, simultanosti, i to simultanosti "koja se nikada ne zaustavlja u mogućem identitetu sa samom sobom bilo u kojoj formi. Uvijek fluidna" (str. 75), ona bi morala biti mjesto u kojemu se ništa ne postavlja a da se ne obara i ne navraća isto tako na neki višak dobiven tim obaranjem. Drugim riječima rečeno, ne bi bilo više ni prave ni krive strane diskursa, čak niti teksta, nego bi se obje premiještale s jedne na drugu kako bi omogućile da se "čuje" i "ono što se opire toj pravo-krivo strukturi koja podupire zdrav razum" (str. 77). Spram toga razsredištenja nije više moguće misliti linearnost čitanja, jednako kao ni redukciju nekog teksta na neku učvršćivačku shemu koja bi mu težila reproducirati strukturu. Niti je više moguće misliti diskurs u terminima koji sve podvrgavaju dihotomijama - iskaz/iskazivanje, akter/aktant, kod/poruka - a koje ostaju upisane u JEDNOME. Takva perspektiva ne može ništa reći o ženinome diskursu, jedino ga može reducirati, učiniti nijemim. Pozovimo se stoga na napise Hélene Cixous kao dokaze da u žene, kao i u njezinome diskursu, ima nečega što uvijek izmiče općenitome diskursu, napose kritičkome diskursu, nečega što dakle izmiče svakom metajeziku.

Razumije se dakle u čemu je nedovoljnost i neprimjerenost svakoga kritičkoga diskursa koji se primjenjuje na pismo u ženskome rodu. Kako je kritički diskurs metajezičan i kako teži strukturirati, ostaje na strani simboličkoga i, dakle, Zakona. Ukida svako spolno obilježavanje diskursa i ostaje jezikom koji zatvara, težeći svesti drugog na ekonomiju istog, implicitno pretpostavljajući da je diskurs moguće usustaviti.

Ukoliko pretpostavimo da je moguće zamisliti kritički diskurs kojemu bi predmetom bio diskurs svojstven ženskome rodu, zasigurno bi ga valjalo tražiti u poremećaju, skretništvu, nagibu početnoga diskursa koji ukida spolno obilježavanje diskursa, postupcima, dakle, koji bi preispitali preduvjete proizvodnje toga diskursa: "(...) način na koji funkcionira njegova gramatika, svaka njegova diskurzivna figura, sintaktički zakoni i prisile, umišljanje konfiguracije, metaforičke mreže, a i ... šutnje" (str. 72). Nije li tu riječ o samome ženskome diskursu? To bi značilo pokazati da pravi diskurs u ženskome rodu izmiče svakome kritičkom diskursu kako bi se prelio preko njegova ruba ili stopio s njime. To bi također značilo da bi pravi kritički diskurs nekog teksta u ženskome rodu zapravo i sam bio diskurs u ženskome rodu.

S francuskoga prevela Lada Čale Feldman

Iz Josette Féral: "Du texte au sujet. Conditions pour une écriture et un discours au féminin", prvotno izdanje 1985, pretisak u: *L' autre lecture. Le critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, ur. Lori Saint-Martin, XYZ, 1994.

NOT YOUR BITCH

neka vrst čuda
na dvije noge...
o moj neprijatelju.
da li te užasavam?
ja nasmiješena žena.

Not Your Bitch?* Zašto ne? Čak i dobro zvuči. Prvo što ljudi opaze je ime. Tek nakon toga dolazi kontekst, ali on ne mora biti feministički. Čak i muškarac može reći: "Nisam tvoja kučka."

veliki striptiz.
gospodo, dame
ovo su moje ruke,
moja koljena.



U performansu *Ja te volim...* gutamo vodu jer voda označava život. Gutanjem postajemo djeca što još ne misle o tome što su, ona tek moraju doći do odluke koja će obilježja staviti na sebe: muška ili ženska. U početku se pričinjamo isti, ravni smo, mali ljudi, no u nekom trenutku ipak moramo pokazati što smo - a različiti smo. Presvlačenje u predstavi pokazuje tu odluku. Htjele smo krenuti od čovjekovog rađanja nakon kojeg smo prirodni, a tek kasnije kroz kultivizaciju postajemo umjetna bića. Postajemo povijesno-kulturološka bića, biramo hoćemo li biti žene ili muškarci, dakle imamo neki izbor, no većinom nas upravo odgoj radi onakvima kakvi ćemo biti poslije. Pokušavamo povezati neke bitne faze u životu muškarca i žene, no baveći se njihovim odnosima i reakcijama uvidjele smo da su kroz povijest žene bile inferiornije zato što su ulazile u stereotipe. Mi smo izabrale biti žene, jer mislimo da čovjek može odabrati da li će biti muškarac ili žena. Mi smo odabrale biti žene, biti ničije. Svoje. I svjesne smo toga.

iako sama kost i koža,
ipak sam ona ista,
identična žena.

Nikada nismo imale stav da ćemo pokazati muškarcima što sve mogu učiniti žene. To se samo po sebi razumije. Pokušale smo raditi nešto na sceni ne obazirući se na velike stavove, već jednostavno imajući na umu samo ono što možemo, ono što smo u našem malom životu uspjele naučiti od drugih žena: pjesnikinja, književnica, plesačica. **Sylvia Plath** bila je prva koja nam je otvorila prozore prema tom svijetu. Pokušavamo imati vlastitu perspektivu, promatrati kroz naše oči, ženske oči.

umiranje je
umjetnost, kao sve ostalo.
ja to radim izuzetno dobro.
radim to tako da izgleda pakleno.
radim to tako da izgleda stvarno.

Ljudi ne razmišljaju vlastitim umom jer se boje. Prihvaćaju kalupe, od izgleda do ponašanja, jer strahuju od komentara društva. Mi nismo većina, mi smo manjina i ne želimo se prilagođavati. Ono čime se bavimo, pa bilo to i krivo, izvlačimo iz vlastitog mozga, a ne iz televizije i ženskih časopisa, ili bilo kojih drugih stvari koje nam se nameću samo da bi ih kupili. Ne bismo voljele da nas bilo tko kupi, da nas kupi i stavi kao svoj proizvod.

tako, Herr Neprijatelju.
ja sam vaš opus.
vaša dragocjenost
što tali se u vrisak.
okrećem se i gorim.

Kultura nabacuje stereotip da su muškarci jači od žena, ali to nije točno, tj. to zaista ne mora biti tako. No ljudi u to vjeruju.

iz pepela se dižem
sa crvenim kosama
i muškarce jedem poput zraka

(*iz pjesme Ženski Lazar*
Sylvie Plath)

***Not Your Bich** su bile: Maja Kovač, Anica Tomić, Marina Petković, Sanja Hrenar
1997. Gole i ćelave
1998. *Ja te volim, manje ili suviše, izobličeno pokvarenošću kao i ostali svijet, ako se pokvarenost može odrediti kao način na koji ljudi misle*

Izvedba i vremenitost: feminizam, iskustvo i mimetska preobrazba

Elin Diamond

U svojoj najnovijoj knjizi* Unmaking Mimesis, *Elin Diamond promišlja status pojma mimezis u feminističkoj teoriji kazališta i performansa. Uz autoričinu privolu donosimo prvi dio šestog poglavlja, u kojemu razvija teoretske pretpostavke za kasniju detaljnu analizu triju paradigmatičkih predstava Peggy Shaw, Robbie McCauley i Deb Margolin.
(Aldo Milohnić)

"Povijest koja se ne pamti ionako postane pripovijest".
Robbie McCauley

"Mama je govorila, 'Svaka riječ koju izgovoriš zauvijek je u zraku, nikada neće otići".
Peggy Shaw

"Osjećam sirovo kretanje vremena, osjećam kako se tare o moje bradavice dok prolazi; vrijeme koje jeca od života i svih svojih otpadaka i svojeg noćnog svjetla".
Deb Margolin

"Mrmor vremena bit je kazališnog prostora, mantričan, kodiran poviješću..."
Blau Herbert, Blooded 107

"Historijski artikulirati prošlo ne znači spoznati 'kako je to zapravo bilo'. To znači, domoći se sjećanja, kao kad bljesne u trenutku opasnosti".
Walter Benjamin[1]

"Kulturalna kritika bi u svojem najboljem obliku morala pružiti ljekovit nauk o tome kako zamisliti sadašnjost."
Barbara Johnson

Preobraziti estetsko vrijeme u vremenitost izazov je današnje feminističke umjetnosti performansa. Pod vremenitošću razumijevam smjenu osjećaja za vrijeme, receptivnost i za kontingenciju sadašnjosti i za mimetička oblikovanja onoga što bismo mogli zvati povijesnim iskustvom. U prethodnom smo poglavlju čitali *Ljude koji su zaslužni za moje drame* **Adrienne Kennedy** kao izvedbenu autobiografiju u kojoj se subjektivnost javlja kao nataložena povijest identifikacija. Kennedyina knjiga s izrescima, u kojoj su montirani tekstovi i fotografije, zamijetili smo, proizvodi vremensku suigru predmeta i sjećanja. Je li moguće da živa izvedba urodi tom složenom vremenitošću? Kako izvedbenom "prezentu" pridati osjećaj za povijesno, a da se ne zazove teleologija (pravocrtnost, ispunjenje)? Ako nam sjećanje daje vremensku fleksibilnost, kako se povijesno sjećanje "javlja" ne samo prigodom solo nastupa ženskog izvođača, nego kad se javlja žensko tijelo koje iznova, čini se, za sebe zahtijeva ono što se umjetnost performansa sedamdesetih i osamdesetih trsila poremetiti: izvođačevu "auru" - termin **Waltera Benjamina** za ezoteričnu nazočnost i autoritet umjetničkog djela prije reproduktivnih tehnologija. U *Ti si baš kao moj otac* **Peggy Shaw** (prva izvedba 1993); u *Indijanskoj krvi* **Robbie McCauley** (prva izvedba 1987); u *Kradljivci automobila! Besplatna vožnja!* **Deb Margolin** (prva izvedba 1995), tijelo je oprezno osvijetljeno, čak dovedeno pod fokusiranu svjetlost reflektora, glazba sinkopira ali se i pojačava, kostimi i preobrazba svedeni su na najmanju mjeru ali emfatični, ukratko - riječ je o kazalištu. No bilo bi pogrešno, kako čini **Josette Féral** u svojoj nedavnoj kritici suvremenog performansa, pročitati elemente izvedbe koji pobuđuju auru kao elemente koji vrednuju "jastvo" i "priču onkraj bilo kakvog rascjepa"[2]. Navedena izvedbena djela razotkrivaju laž neprekinute priče i samo-promišljajnog modeliranja koji podupiru stabilnost "jastva" i identiteta. Ono što je inovativno i što je izvor političkog odjeka tih izvedbenih djela jest praksa mimetičkog mišljenja - onoga što Benjamin naziva misliti u "srodnostima", u osjetilnim odnosima. Kroz mimetski konstruirane "dijalektičke slike", ovi izvođači opažaju pridaju vremenitost, tvoreći nove načine na koje se prožimlju psiha i povijest - povanjštenjem privatne unutrašnjosti kroz slike kolektivne mašte. Aura izvedbe razara jedinstvenost te mašte i tako nam se omogućuje da američku povijest čitamo i iskusimo "protivno uobičajenom tijeku"[3].

I Predah u vremenu, povratak u vrijeme

Pitanja vremenitosti koja zazivaju "zbiljsko" povijesno vrijeme čine se posebno značajnima kada je riječ o kazalištu, a pogotovo o umjetnosti performansa. **Bert States**, koji se bavio temeljnom fenomenologijom kazališta, podsjeća nas na trenutak "otvaranja" u kojemu se "svjetlo prigušuje" i kad počinje proces koji "radikalno mijenja temelje i preduvjete našeg opažaja svijeta". States od tragedije posuđuje katarzu kao "najbolju riječ za ono što se u najširem smislu zbiva u kazalištu. Riječ je upravo o čišćenju: ono što se čisti... jest vrijeme - prijetnja susljednošću,

1 Prijevod Snješke Knežević, u: Walter Benjamin, *Uz kritiku sile*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1971, str. 27.

2 Josette Féral, "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre", *Discourse* (proljeće 1992), str. 154. Autoričino izlaganje je, kao i uvijek, jasno i poticajno, ali osjećaj da nema više koherentnih ideologija spram kojih bi performans mogao oblikovati svoju subverziju čini se da niječe trajne učinke globalnog kapitalizma, očitovanja etničkog čišćenja i rasizma koji su se proširili u šezdesetima, a nazočni su i danas, na posve korherentan način.

3 Walter Benjamin, "On the Mimetic Faculty", u: *Reflections*, ur. Peter Demetz, prev. Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1986), str. 333ff. Objašnjenje dijalektičkih slika ubrzo slijedi. Izraz "protivno prirodi" preuzimam iz "Theses on the Philosophy of History" u *Illuminations*, ur. Hannah Arendt, prev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), str. 257: "(Povijesni materijalist) smatra svojim zadatkom gurnuti povijest protivno uobičajenom tijeku."

prijetnja da će sav život s vremenom nasumice padati u slučaj i ponavljanje"[4]. Klasična mimeza zasigurno podstiče to čišćenje; **Aristotelovska** mimeza radnje implicira izbor - i zaplet - onih materijala koji proizvode red, onu drugu vrstu reda koja je svojstvena estetskome vremenu. "Drama", primjećuje States, "oponaša vremensko kako bi ga udaljila od vremena, kako bi vremenu pridala oblik"[5]. **Gertrude Stein** uvodi gledatelja koji prosvjeduje protiv tiranije estetskoga vremena, inzistirajući da "ono što se vidi i ono što se osjeća o tome što se vidi, a da se to dvoje ne zbiva u istom tempu, jest ono što čini nervoznim svakoga tko se zatekao u kazalištu"[5]. Alternativno kazalište i performans povećali su našu nervozu od vremena happeninga u šezdesetima, ne samo tako što su izvedbe premjestili na nekonvencionalna mjesta, nego, što je još važnije, tako što su prekinuli veze estetskoga vremena i sklapanje priča na koje ono poziva. U jednome od prekretničkih izvedbenih djela osamdesetih, Rt 1 & 9, *Posljednji čin*, vidljivo istaknut zidni sat bio je namješten tako da pokazuje "pravo" vrijeme, a njegovi su se spori vremenski intervali zamjećivali za vrijeme "živih" telefonskih razgovora kojima se tijekom izvedbe naručivala hrana za izvođače. Učinak ove vremenske nesukladnosti sastojao se u tome da se akutno osvijesti prostor - ne ekstenzije ili kontrakcije prostora pozornice u njegovoj odmjerenoj usklađenosti s pozornicom-vremenom, niti značenjski prostor "dramskog svijeta", nego prije prostor bez dubine u kojem se ne može skriti ikakav džep iluzionističkog vremena ili značenja. Prodirući s one stranu samo-refleksivnosti **Beckettovih** vremenskih ponavljanja i prostornih sužavanja, umjetnost performansa trudi se, naravno beskorisno, razdvojiti združenost estetskog vremena-prostora; prostor je ono što nastavlja izvođači dok vrijeme jednostavno teče[6].

Intenzivno obilježavanje prostora - izvedbenog prostora koji ništa ne skriva i ništa ne otkriva - rodilo se u modernizmu i postalo temeljem postmodernizma. **Edward Soja** i **Henri Lefebvre** nas podsjećaju da je upravo prostor opažajni modalitet postmoderne, jer je vremenitost figura iskustva i povijesti, unutar koje čak i marksistički revolucionarni trenutak mora pričekati na svoj nadolazak u evoluciji proizvodnih snaga[7]. Prostornost, kao što dobro znaju oni koji često posjećuju kibernetički prostor, znači zamamnu mogućnost da se "skrene" sa "sekvencijalnog tijeka... u simultanosti"[8]. U strogom tumačenju **Fredrica Jamesona**, postmoderno tijelo "lišeno je prostornih koordinata", ali za mnoge to je stanje koje valja slaviti[9]. Kao što je često slučaj u diskusijama o postmoderni, i feminizam ima Janusovo lice. Odane kritici ideologije i materijalnoj preobrazbi u društvu, ali uz dubok (i postmoderan) skepticizam spram povijesnih priča koje reproduciraju patrijarhalne odnose moći, feminističke istražuju ono što je **Gertrude Stein** u svojoj osobnoj izvedbenoj poetici nazvala "prostorom vremena". Metafore poput "međuvrijeme", "međuprostornost" figure su prostora -vremena koje se trude uzajamno prožeti iskustvo pojava i povijesnu artikulaciju. Poststrukturalistički feminizam pružio nam je dojmljive prostorne metafore - **Kristevina** "chora", **Irigarayina** "hystera", "dvije usmine" (o kojima ćemo kasnije više reći), koje naglašavaju blizinu i nehijerarhijsku dodirnost, sve su to načini na koje se odbija misliti u binarnostima uma i tijela, znanja i iskustva[10]. No feminističke sumnje i prakse također iziskuju kontekst i snažno ih oblikuje žudnja da se pamti, predočuje, "zamišlja sadašnjost", kako bi to rekla Barbara Johnson. Ostaje pitanje kako se izvede "prostor vremena" što ga zaziva Stein i kako da se izvedbeno vrijeme razumijeva kao "prostor" subjektivnosti, utjelovljenja i povijesti?

II Brecht, Benjamin i dijalektičke slike

Kao što smo rekli u trećem poglavlju, teoretičar kojeg je najviše zanimala povijest kao prostor izvedbenog vremena je **Brecht**. Odbacujući estetsko iskustvo kao "kult ljepote" upravo stoga što čisti vrijeme, Brechtove tehnike "opovjesnjivanja" i gestus pune predmete i epizodne priče dijalektičkom napetošću, šireći gledateljev pogled kako bi obuhvatio povijesne određenosti i proturječja. Misliti povijesno, međutim, ne znači, kao u glasovitoj formuli **Leopolda von Rankea**, obnoviti prošlost "kakva je uistinu bila"[11]. Za Brechta, fetišizirati autentični povijesni trenutak duboko je nepovijesno; to predmnijeva da prošlost, zatočena u svojoj istini, čeka da bude otkrivena. Takav stav pothranjuje mitsku vjeru u kontinuitet između prošlosti i sadašnjosti, tako da se (Brechtovim riječima) "društvene strukture prošlih razdoblja doimaju kao manje ili više srodne našima", a "jednokratni i prolazni" događaji stječu dojam trajnosti, kao "da su oduvijek tu"[12]. Za Brechta, estetski korelat historicizma je navodno bezvremenska sadašnjost umjetničkog opažaja, koja ohrabruje naše zamišljeno otkriće "vječno ljudskog" u "univerzalnim situacijama koje omogućuju Čovjeku s velikim Č da se izrazi... (96-97). Kako

4 Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* (Berkeley: University of California Press, 1985), str. 49, 50.

5 Gertrude Stein, "Plays", u: *Gertrude Stein: Writings and Lectures 1909-1945*, ur. Patricia Meyerowitz (Baltimore: Penguin, 1967), str. 59.

6 Jalovost leži u onome što Herbert Blau naziva "uznemirenjem oko... vremenitosti": "Bilo da je propisano ili učinjeno opipljivim, određenje vremena je univerzalno svojstvo izvedbe. Ono naizmjence određuje odnose između onoga što se čini... poznatim, a što čudnim, što umjetnim, a što prirodnim, što je osjećaj da se samo postoji, a što da se postoji kao *netko*..." Herbert Blau, "Universals of Performance", u: *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), str. 163-64. Ne želim navesti na pomisao kako umjetnost performansa u sedamdesetima nije nastojala na vremenitosti. Izvedba "4'33" Johna Cagea, nadahnuta Ji Čingom, plesna izvedba "Projekt u trajanju" Yvonne Rainer, serijalne fotografije Nicholasa Nixona - vidi Henri Sayreovu knjigu *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1989) za potonje kao i za niz drugih primjera - istražuju vremenitost, ali ne u smislu u kojem ja o njoj raspravljam.

7 Vidi Edward Soja, *Postmodern Geographics: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (New York: Verso, 1989), str. 1ff. U tumačenju Uvoda za *Grundrisse*, Terry Eagleton se suprotstavlja "genetsko-evolucionističkoj" naraciji u marksizmu, ali priznaje da mu se napor nasukava na same Marxove organicističko-evolucionističke metafore. U: Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*.

8 Ibid., str. 2

9 Fredric Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism", u: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1991), str. 43. Vidi Sue-Ellen Case, "Performing Lesbian in the Space of Technology", Dio I i II, *Theatre Journal* 47:1 (ožujak 1995), str. 1-18 i 47:3 (listopad 1995), str. 329-343, koja slavi "lezbijstvo kao umetnuto u prostornu razbacanost" i duhovito nalazi da "Sapfo, rekonstruirana kao platno koje presijecaju komunalne poruke, putuje kroz internet..." (339). Za Case, kibernetička lezbijka je posljednje oblikovanje seksualnosti koje se opire kapitalističkom patrijarhatu, linearnom vremenu i heteroseksizmu: "Homoseksualnost, razmatranje istosti, bolje se nadaje pojmovima prostora nego vremena" (I, str. 18). (Vidi prijevod teksta u ovom broju Frakcije, op. ur)

10 Vidi Catherine Simpson, prema kojoj poezija Gertrude Stein nagoviješta ženski prodor u prostor: "to je prilog ženinom biću, i to biću u prostoru", kao i shvaćanje Jessice Benjamin prema kojemu "ono što je iskustveno žensko jest vezivanje žudnje s prostorom, mjestom unutar jastva". Navedeno u Lidia Curti "What is Real and What is Not: Female Fabulations in Cultural Analysis", *Cultural Studies*, ur. L. Grossberg, C. Nelson i P. Treichler (New York: Routledge, 1992), str. 146.

11 Navedeno u Benjaminovim "Theses on the Philosophy of History", u *Illuminations*, str. 255. Svi proučavatelji Benjamina ukazuju na to kako je prezirao historicizam. Za pronicljiv komentar vidi Michael W. Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism* (Ithaca, Ny: Cornell University Press, 198?), str. 42-81.

12 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ur. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), str. 140, 190.

građanska estetika tretira objekt (junaka, događaj) kao svetinju, onemogućuje nam sagledati što ga društveno određuje te nas tako sprečava da tražimo razloge za ljudsku bijedu i razvlaštenost koju kapitalistička ideologija prikazuje kao prirodno stanje. Doista, politička napetost u Brechtovoj praksi ovisi o postulatu identiteta između estetskog vremena i građanskog povijesnog vremena, koji nadalje vodi do hitnosti njegovih postupaka začudnosti. U opuštenog gledatelja (gledatelja koji puši cigaru), plakati i song podstiču izvan-kazališne činove ideološke kritike, nagoneći ga da shvati kako "zbilju" i njezinu povijest, poput kazališne iluzije, proizvode ekonomski, politički i (moram dodati) rodni učinci koji se samo čine neizmjenjivima i vječnima. Za Brechtova gledatelja užitak počiva u zamjećivanju razlika između prošlosti i sadašnjosti i to unutar našeg suvremenog trenutka. Kao što smo napomenuli u prvom poglavlju, Brecht je želio ne manje nego više mimeze, više otkrića o tome kakvi su odnosi na snazi u zbilji, a ne estetski bijeg od njih. Gestus je pozornički znak (verbalni i/ili gestički) koji razotkriva povijesne odnose - osobna/društvena proturječja koja zaplet drame prešutno uključuje. Iščitavati znak ili sliku suprotno od građanskog mita o povijesnom kontinuitetu znači doprijeti do preobraziteljskog čina spoznaje, vidjeti mogućnosti koje izviru iz drukčije zbilje, iz onoga čega ali bi moglo biti.

Walter Benjamin, Brechtov prijatelj i kritičar, isto je tako prije rekao da "čovječanstvo nije trajno osviještilo svoju povijesnu egzistenciju", te je i on odbacio danost prošlosti, kao i ono što je nazvao "ispraznim slijedom" empirijskog vremena pod kapitalizmom[13]. Za Benjamina, i historicizam i povijest književnosti i povijest umjetnosti, jednako kao i idealistička struja marksističke historiografije sa svojim prosvjetiteljskim viđenjem napretka, pripitomljuju/zataškavaju štete kulture usredotočene na proizvodnju i trošenje robe - rutinizaciju, konformizam, neublaženu ljudsku patnju - te su stoga doprinijeli usponu fašizma i nacizma u dvadesetima i tridesetima: "Razlog zbog kojega je fašizam imao šansu jest u tome što su ga oni koji su mu se opirali, u ime povijesnoga napretka, smatrali povijesnom normom"[14].

Odbacujući mistifikacije povijesnoga napretka Benjamin je, nakon eseja "Umjetničko djelo" (1936), dvosmisleniji od Brechta glede značenja i uporabe objekata s aurom. U "Nekim motivi o **Baudelaireu**" (1939) Benjamin povezuje "iskustvo aure" sa složenom vremenitošću. Tradicionalna umjetnost s aurom nije puka reakcionarna "kultna" sastavnica građanskog života nego odlagalište prošlih iskustava koje bi moglo poslužiti kao poticaj promjeni[15]. Štoviše, fantazmagorija robne kulture i sama je imala auru vrijednu filozofske pozornosti[16]. Benjamin je pojam "razočaranosti" **Maxa Webera** - kao progresivne racionalizacije društvenih oblika života - preimenovao u "ponovnu očaranost"[17].

Sa svojom nabujalom proizvodnjom robe - a svaka je roba beživotna ali zavodljiva reprodukcija prethodne - razbješnjela vrtnja stroja industrijskog kapitalizma proizvela je potrošačku zemlju čudesa koja je gradsko stanovništvo Zapada pretvorila u "zajedničke koje sanjaju". U tim merkantilističkim zemljama iz bajke, osobito u ruševinama prošlogodišnjih noviteta, Benjamin je, poput nadrealista u dvadesetim godinama, vidio "izvorni utopijski potencijal"[18]. Preuzevši **Freudovo** shvaćanje snova kao prerušenih slika želja, Benjamin je vidio fantazmagoričnu robu kao potencijalnu sliku želje koja bi, ukoliko se obnovi u novoj "konstelaciji" (ne-identičnih termina i pojmova), mogla pridonijeti kolektivnom buđenju.

Unatoč svojem, a i Brechtovu maskulinizmu[19], Benjamin je zanimljiv feminističkoj teoriji upravo zbog toga što se hvata u koštac s masovnom kulturom i potrošačkim mentalitetom. Žene su se naime dugo vremena pojmovno vezivale uz površnost i licemjerje mode, reklame, potrošačstva i sanjarenja. Kruženje idealizirane ili pak gnušanja vrijedne slike "žene" kako bi se prodala roba, kako bi se afirmirala patrijarhalna obitelj ili pak kako bi se poduprlo muško seksualno junaštvo - obično sve to troje istodobno - tipična je pojava. Te "sveobuhvatne slike", ugodne oku obaju spolova, naravno, imaju tvorbeni značaj za kapitalističku kulturu - one su same po sebi roba[20]. Kako bi zakrčili mašineriju kojom se te slike reproduciraju, kritičari su artikulirali strategije opetovanog preispisivanja da bi označili specifičnost onoga što se izostavlja - u gornjem slučaju, složenost i razlike ženskih iskustava i žudnji. Ono što ja želim dometnuti našem kritičkom arsenalu je strategija koju sam naučila od umjetnika performansa o kojima raspravljam u ovome poglavlju: strateško preoslikavanje samih tih slika. Ti nam umjetnici pokazuju da se slike mogu iznutra izvrnuti, baciti u nove odnose, dovesti u dijalektičku kontradikciju i tako izvrgnuti šoku. Dijalektička slika... Benjamin je razvio "dijalektičku sliku" kada je radio na svojem nedovršenom projektu *Arkada* (Passagen-Werk), od 1927. do svojega samoubojstva 1940. (nakon što mu nije uspio bijeg iz Francuske koju su zauzeli nacisti). Svi njegovi veliki eseji tridesetih godina nastali su na temelju bogatih zabilješki što ih je ispisao za tu "ur-povijest 19. stoljeća"[21]. Predstavljanje projekta Arkada trebalo je da bude grafičko, konkretno, sa slikama koje su stvorene neposredno od "otpadaka" povijesti, slikama fantazmagorije Pariza 19. stoljeća: katakombe, robne kuće, voštane figure, suveniri, arkade, skitači, prostitutke, itd.[22] "Povijest se rasklapa u slike, ne u priče", napisao je Benjamin. "Nemam što reći, mogu samo pokazati"[23]. Projekt *Passagen-Werk*, riječima **Susan Buck-Morss**, težio je "supostaviti izvorni utopijski potencijal modernističke tehnologije ili njegovu sadašnju katastrofičku i barbarsku zbilju... (on) se oslanja na šok tih supostavljenih slika kako bi

13 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), vol. 2.1, str. 56-57, nav. u: Rainer N(gele, "Introduction: Reading Benjamin", u: *Benjamin's Ground*, ur. Rainer N(gele (Detroit: Wayne State University Press, 1988), str. 10. "Isprazni slijed" sintagma je iz Benjaminovih "Theses", str. 261.

14 Benjamin, "Theses", str. 257.

15 Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", u: *Illuminations*, str. 188ff.

16 Kako kaže Susan Buck-Morss: "Kada se nešto reklamira, u robu se ucjepljuje nova obmanjujuća aura, olakšavajući njezin prijelaz u snoviti svijet privatnoga potrošača.... Reklamne slike pokušavaju 'humanizirati' proizvode kako bi zanijekali njihov karakter robe. Potrošači i sami ustraju u tom naporu kada se nude kao slučajevi ili likovi na omotnici za posjedništva, koja im sentimentalno pružaju "dom". (*The Dialectics of Seeing*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991, str. 184.)

17 Ibid., str. 253ff.

18 Ibid., str. 254-262ff, 116-117ff.

19 Poput mnogih modernista muškoga roda, Brecht i Benjamin fetišizirali su prostitutku. Vidi Rebecca Schneider, "After Us the Savage Goddess...", u: *Performance and Cultural Politics*, ur. E. Diamond (London: Routledge, 1996), str. 158-159, o prostitutki kao jednoj od Benjaminovih dijalektičkih slika (158): vidi Brechtove *Bubnjeve u noći* i *U džungli gradova*, u: *Collected plays*, ur. Ralph Manheim i John Willett (New York: Vintage, 1971) za nerekonstruiranu predodžbu ljubljene kao bludnice.

20 O ženskome liku u postmodernističkoj kulturi slika vidi raspravu Lidie Curti u "Female Fabulations", str. 140ff. Poput kakva suvremenog Tertulijana, Jean Baudrillard pomiče svoju davnu optužnicu hiper-zbilje prema sferi "modela, mode, simulacije" u kojoj "moć" žene ishodi iz "njezine slavodobitne ravnodušnosti, njezina slavodobitnog manjka subjektivnosti", u: *Les stratégies fatales* (Paris: Editions Grasset et Pasqualle, 1983), str. 9ff., 113ff., nav. u Curti, str. 140. Vidi isto Susan Bordo, "Reading the Slender Body", u *Body Politics*, ur. Mary Jacobus, Evelyn Fox-Keller i Sally Shuttleworth (New York: Routledge, 1990), str. 83-112; kao i Kate Davy, "Buying and Selling the Look", *Parachute* (jesen 1985), str. 22-24. Za općenitiju diskusiju vidi Stuart Ewen, *All Consuming Images* (New York: Basic Books, 1988) i Ian Angus i Sut Jhally, ur. *Cultural Politics in Contemporary America* (New York: Routledge, 1989).

21 Navedeno u Buck-Morss, str. 251.

nagnao na revolucionarno buđenje" (str. 251). Dijalektička slika, dakle, ne stoji umjesto odsutnog zbiljskog (žene, muškarca, tostera, chevroleta), niti je unutar sebe skladna. Inačica gestusa koji demistificira, dijalektička slika je montažna gradnja od zaboravljenih predmeta ili komadića robne kulture koji su "izbačeni iz pogona" povijesnog slijeda, a koje je sadašnjost "aktualizirala". Benjaminova je teorija da dok čitamo "prošlost i ovo sada bljeskaju u konstelaciju", šokirajući nas - čitatelje/gledatelje - kako bismo predmete "iskupili" (prepoznali), simultano nas budeći iz sna o povijesnom napretku pod kapitalizmom[24]. Taj trenutak u kojem čitamo - Benjamin ga je nazvao "vrijeme-sada" (Jetztzeit) - osjetljivo je, dinamično i filozofski ključno vrijeme. Dijalektičke slike, naime, izazov su mitu o povijesnom napretku ne stoga što ontološki postoje, nego stoga što izvode taj izazov u disjunktivnom "Jetztzeitu" ili vremenu-sada našega čitanja[25].

Vrijeme-sada je ključ Benjaminova mesijanskog marksizma - njegove zamisli o revoluciji koja neće biti logički rezultat klasne borbe u svim njezinim razvojnim stupnjevima, nego okomita kolizija pravocrtnog povijesnog vremena i mesijanskog vremena (u kojem, iznenada, povijest postaje "moguće citirati (pridati joj značenje) u svim njezinim trenucima")[26]. Budući da je povijest toliko obuzeta svojim mitom o napretku, povijesni slijed valja podvrći raspuknuću te se u tome 'bljesku' uvida ne samo probuditi iz sanjarenja o napretku nego i osloboditi povijesni objekt njegove ezoterične aure - njegova opsjenarskog autoriteta i autonomije, njegove usađenosti u povijesni slijed. Uništiti auru znači osloboditi iskustva - osjećaje, razumijevanja, dosluhe - kako bi se podvrgli *vanjskoj* uporabi u sadašnjosti[27]. Kada, kao što ćemo vidjeti, Peggy Shaw i Robbie McCauley navlače vojničku opremu iz drugog svjetskog rata, njihove dijalektičke slike ne samo "šokiraju" mit o vojničkoj slavi u ime povijesnog napretka, nego oslobađaju nesređena iskustva iz djetinjstva, sjećanja na seksualni užitak i užas, na političko buđenje. Drugim riječim, vrijeme-sada je "prostor vremena" prepoznavanja i preobrazbe. Ono nas ne prenosi u utopijsku ili rajsku onostranost, ili pak u "odmak" estetske kontemplacije. Prije bi se moglo reći kako smo u vremenu-sada opipljivo, mimetički uronjeni u neovjerenu povijest svojeg društvenog postojanja - u sukobljene petlje, zamrznute okvire, nestanke, izlomljena sjećanja, u sam "slučaj i ponavljanje" (kako to kaže States) koje estetsko vrijeme nastoji prognati[28].

Za Benjamina je **Baudelaire** bio prvi moderni pjesnik ne samo zato što se odrekao esteticističkih pretenzija larpurlartizma nego zato što je u svoju poeziju uvrstio tjelesno šokantne učinke gradskoga života. U *Cvjetovima zla* Benjamin pronalazi više od ezoteričnih simbolističkih izleta u čežnju i beznađe. Pronalazi vanjsko iskustvo koje se sastoji u tome da te gura i udara anonimna rulja što nagrće kroz bulevar Haussmann i kroz novoizgrađene pariške arkade, te hramove potrošnje (i prototipove današnjih velikih kupoprodajnih prostora). Benjamin piše: "Kada se kreće kroz taj promet, pojedinac se uključuje u niz udara i kolizija. Na opasnim križanjima nervni impulsi teku kroz njega u brzinskom slijedu, kao energija u bateriji"[29]. Društvena otuđenost je iskustveno (mimetski) usporediva s neuronskim udarima koje pobuđuje objekt masovne proizvodnje u industrijskoj tehnologiji. Benjamin gradi ne sentimentalnu predodžbu o onome "bijaše jednoć" ranoga građanskoga iskustva, nego dijalektičku sliku moderne subjektivnosti na "opasnom raskrižju dviju povijesnih epoha (pred i post-industrijalizacije). Dok je odnos tijela i stroja tipično modernistički, te se evokacija pred-udarnog doba doima gotovo nostalgičnom, isto tako jasnom postaje njegova važnost za naše postmoderno poimanje subjekta. Kao što bi mogla reći Irigaray, bodlerijanski pojedinac je "onaj koji to nije" - čije iskustvo utjelovljenja nije privatno, unutrašnje, ezoterično nego propusno, vanjsko, formirano u teškoj kušnji sukobljenih vremenitosti[30].

Ali što te vremenitosti sada znače?

Uz pravi milenaristički pristup, veliku židovsku zajednicu koja vjeruje da je mesija već stigao, uz ušutkivanje intelektualnog govora i puno novinarstva koje bdije nad opetovanim krizama globalnih razmjera, sve je teže i teže baviti se i građanskim snom o napretku i kreativnim političkim otporom prema tom snu što ga zamišljaju Benjamin i Brecht. Postmodernom stanju, kako je nedavno ustvrdila **Sue-Ellen Case**, svojstveno je "blijeđenje" "agonističkih stavova" i u "izvedbenim tradicijama i u kritičkoj recepciji"[31]. Na ekranima tehnokulture "razlike između prvotnih unutrašnjih procesa i vanjskih učinaka podvedene su pod omamu, lutanje, istodobno pojavljivanje..." Case uručuje unutrašnjost

22 Buck-Morss, str. 93, 33.

23 Navedeno u Buck Morss, str. 220, 73.

24 Čitav taj odlomak glasi: "Prošlost ne baca svoje svjetlo na sadašnjost, kao što niti sadašnjost ne osvjetljuje prošlost, nego se stvara slika kada se ono što je bilo i Sada susretnu u bljesku kao konstelacija. Drugim riječima, slika je dijalektička u mirovanju... Samo su dijalektičke slike u pravom smislu povijesne". (*Gesammelte Schriften*, vol. 5, N3, 1, navedeno u Jennings, str. 6). Druga razrada u vezi s istim problemom: "U dijalektičkoj slici prošlost neke epohe se nadaje očima (sadašnje epohe(u kojoj čovječanstvo, trljajući svoje oči, prepoznaje upravo taj san *kao san*. Upravo u tom trenutku povjesničar na sebe preuzima zadatak tumačenja snova". (*Gesammelte Schriften*, vol. 5, str. 580, navedeno u Buck-Morss, str. 261).

25 Vidi Mirian Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the land of Technology", *New German Critique* 40 (zima 1987), str. 194-195ff.

26 Benjamin, "Theses", str. 254.

27 Vidi Jürgen Habermas, "Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique", pretiskano u: Gary Smith, ur. *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), str. 95: "U slijedu zasebnih šokova umjetničko djelo lišeno svoje aure otpušta iskustva koja su prije bila uklopljena unutar ezoterijskog stila".

28 Ovo odbijanje teleologije razlikuje Benjaminovo (i Adornovo) poimanje dijalektike od Hegelova procesa opozicije, sinteze i poricanja, koji na kraju vode do harmonične pomirbe - transcendiranja otuđenosti subjekta i objekta - zapravo identiteta subjekta i objekta. Za Adorna i Benjamina, koji su obojica bili predani modernisti, ne može biti harmonične pomirbe, kao ni "univerzalne povijesti" koja bi mogla obuhvatiti "čitav društveni razvoj", a zasigurno niti (kako Adorno kaže) "hipostaziranog... uma ili povlaštenog stajališta koji bi mogli shvatiti totalitet" (navedeno u David Held, *Introduction to Critical Theory* (Berkeley: University of California Press(, str. 204). Za Benjamina, univerzalno je pojmljivo, ako je uopće pojmljivo, jedino u konkretnim pojedinačnim pojavama. Dijalektičko mišljenje nikad ne dopire do apstraktne istine nego se trsi razotkriti ili prizvati istinu pojedinačnog. To znači ne razriješiti nego prije održati napetost - kao i međusobnu implikaciju - antitetičkih elemenata. Primjerice, dok Benjamin hvali nadrealiste zbog toga što su pokušali "pridobiti energije intoksikacije za revoluciju", kritizirao ih je zbog njihove "neprikladne, nedijalektičke koncepcije prirode intoksikacije", koja je prema njemu "zapletena u brojne pogubne roimantične predrasude". Nastavlja: "ozbiljno istraživanje okultnih... pojava pretpostavlja dijalektičko preplitanje koje ne može prodrijeti u romantični način mišljenja. Glumački ili fanatični naglasak na tajnovitoj strani tajnovitog ne odvodi nas puno dalje; prodiremo u tajnu jedino onoliko koliko je prepoznajemo u svakodnevici, zahvaljujući dijalektičkoj optici koja opaža svakodnevno kao nepronično, a nepronično kao svakodnevno... Čitatelj, mislilac, skitač su tipovi prosvijetljenih baš koliko i gutač opiuma, snivač ili netko tko je u ekstazi." ("Surrealism", u: *Reflections*, str. 189-190). Benjaminovo "dijalektičko preplitanje", premda počiva na proturječima, nije, mislim, potpuno u neskladu s onime što Rosi Braidotti misli o suvremenoj feminističkoj kritici: "feministkinje su se otvorile prema nedijalektičkom viđenju drugosti, afirmirajući pozitivne razlike kako bi uspostavili nove parametre za definiciju ženske subjektivnosti", *Politics of Dissonance* (New York: Routledge, 1991), str. 277. Braidotti se želi riješiti hegelijanskog "sustava" prodiranja i poricanja (drugoga, objekta). Benjamin je imao povjerenja u drugost - u moduse razmišljanja i bivanja, u koje znanje ne prodire. Smatrao je Hegela "intelektualnim grubijanom" - vidi Buck Morss, str. 9.

29 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, prev. Harry Zohn (London: New Left Books, 1973), str. 132.

"prethodnom kapitalističkom projektu" i slavi lezbijsko tijelo koje "povanjšćuje unutrašnje". A ipak, upravo kubistički prostorni raskoli pravocrtnoga teksta što ih poduzima Gertrude Stein pomažu njezinome modelu "kibernetičkog lezbijanizma". Drugim riječima, Case čudesno zadržava i rekontekstualizira najmoćniji odvjetak modernističkog otpora: njegove posvemašnje kritike građanskog pojma unutrašnjosti koje se prerušuje u prosvijećenu individualnost. Ona se zauzima za "vanjštinu" kako bi izbrisala tragove privatne subjektivnosti. Obilazeći njujorške pozornice "siromašnih kazališta" devedesetih držim i sama da je pojam "vanjskog iskustva" izvrstan. Možda se u njemu skriva način da se preosmisli iskustvo samo.

III Vanjsko iskustvo i izvedbeni mehanizam

Spomen iskustva "samog" podsjeća nas na jednu od neraziriješenih rasprava u feminističkoj teoriji, onu koja se odvija između radikalnih feminističkih stavova glede nesvodivosti utjelovljenog ženskog iskustva i poststrukturalističke kritike iskustva kao stabilne oznake znanja i istine, oznake koja im pridaje autentičnost. **Alice Jardine** napominje kako je iskustvo u poststrukturalizmu moralo sići s povlaštenog položaja, ali odmah dodaje kako je "feminizam, premda beskrajno raznolik, naposljetku ukorijenjen u uvjerenju da je ženina istina-u-iskustvu-i-zbilji oduvijek bila različita od muškarčeve"[32]. Pa ipak, s pravom se zalaže za to da se preispitaju upravo ove povezne niti. Jedan je problem razdvojenost iskustva i diskursa. Gledano zdravorazumski, iskustvo razumijevamo kao neosporivi stabilni temelj bivanja i spoznavanja, ono što konceptualiziramo i iz čega govorimo. Iskustvo, međutim, dopire do svijesti kroz diskurs te je nemoguće osloniti se na sigurnu unutrašnjost ili "jastvo". Lingvistički znak je za **Derridaa** podložan beskrajnome citiranju, može se premjestiti iz bilo kojeg danoga konteksta i tako nesposoban za stabilnu referencijalnost. Vjerovati da iskustvo proizvodi subjektnost te da se ono može prepričati kao identitet nužno se zagađuje opsjenama "prisutnosti", sanjarenjem da smo potpuno nazočni (prozirni) samima sebi, da smo izbjegli rascjepima označitelja i nesvjesne žudnje. Autobiografija, žanr u kojem se prošlo iskustvo zaziva kako bi svjedočilo o subjektovoj samosvijesti, doživjela je sličnu kritiku u **De Manovoj** studiji *Autobiografija kao o-bez-ličenje*; nagoviještenо prošlo "jastvo" je fikcionalni konstrukt a ne indeks istine koji valja da ovjeri sadašnju svijest[33]. Drugi problem s "istinom-u-iskustvu-i-zbilji" je politički konzervativizam, tendencija da se, kao što primjećuje **Diana Fuss**, ono što se doima "zbiljskim i neposredno danim" pretvori u univerzalne istine. Usuprot toj tendenciji Diana Fuss navodi **Althusserovo** shvaćanje prema kojemu "življeno iskustvo" nije ništa drugo do li "življeno iskustvo ideologije": društvene i političke strukture proizvode iskustvo koje mi zamišljamo kao zbiljsko i istinito[34]. Pa ipak, kako zamjećuje **Donna Haraway**, "feminističkinje stvaraju veze i ulaze u pokret kroz politički eksploziван teren iskustava koja ih povezuju"[35]. **Teresa de Lauretis** predlaže da prestanemo povezivati iskustvo s autentičnom subjektnošću i da umjesto toga gledamo kao "interakciju" onoga što je "zbiljsko i neposredno dano" sa specifičnim političkim i društvenim okolnostima. Izbjegavajući empirijsko značenje iskustva kao osjetilnih danosti jednako kao i bihevioristično poimanje iskustva kao sklopa vještina i sposobnosti, odbacujući, također, "individualistički, zasebni osjećaj za nešto što pripada njoj i što je isključivo njeno", de Lauretis povezuje iskustvo sa subjektivnošću kroz vanjsko, držeći ga "procesom kojim se subjektivnost gradi za sva društvena bića. Kroz taj proces svatko se smješta ili biva smješten u društvenu zbilju, te tako odnose - materijalne, ekonomske, interpersonalne - koji su zapravo društveni i, u široj perspektivi, povijesni, zamjećuje i razumijeva kao subjektivne (kao da se odnose na ili čak izviru iz njega samoga) ... Subjekt u društvenoj zbilji (mora se) ponovno artikulirati iz povijesnog iskustva žena"[36].
Ono što je ovdje korisno jest međusobna prepletenost ideologije, subjektivnosti i povijesti. Iskustvo, kaže Teresa de Lauretis, uvijek je trik. Ono što se doživljuje kao subjektivno "zapravo" je skup objektivnih uvjeta. No usuprot Althusseru i usuprot seksualnoj "indiferentnosti" psihoanalitičke teorije koja može jedino govoriti o "ženi", a ne o "ženama", Teresa de Lauretis rabi iskustvo kako bi se založila i za provizorni karakter subjekta ("subjektivnost je trajna konstrukcija, a ne čvrsta točka polaska ili dospijeća", str. 159), i za specifičnost rodno uvjetovanog iskustva toga subjekta u svijetu. To iskustvo, tvrdi Teresa de Lauretis, bit će simultano i utjelovljeno i posredovano, javno i privatno, političko i osobno te uvijek valja voditi računa o povijesnoj dimenziji njegovih artikulacija.
Umjetnost performansa Robbie McCauley, Peggy Shaw i Deb Margolin izvanredna je upravo u mjeri u kojoj artikulira društveno/osobno iskustvo. Njegovo opovjesnjivanje, međutim, ne provodi se diskurzivno nego se javno oslikovljuje u polju sila sukobljenih vremenitosti, obiježenom ruševinama potrošačke kulture. Koristeći se dijalektičkim slikama kako bi prošlost i sadašnjost dovele u koliziju, ove feminističke umjetnice pretvaraju izvedbeno vrijeme u vrijeme-sada uvida i preobrazbe. Za Benjamina, povijesno-epistemološki okvir bio je fantazmagorija industrijskog kapitalizma polovice devetnaestoga stoljeća te propast njegovoga utopijskog potencijala u prvom svjetskom ratu i nakon njega. Kada je tehnologija postala ogranak smrtonosne kapitalističke podjele rada, društvo se uputilo unatrag, a ne unaprijed, u mitsko mišljenje koje je utrlo put fašizmu.
Za McCauley, Shaw i Margolin okvir se premješta u američko društvo i kulturu četrdesetih i pedesetih ovog stoljeća, kada se kultura potrošnje eksponencijalno proširila, označivši početak onoga što Jameson (navodeći **Mandela**) zove "dugim valom"

30 Pridruživati dijalektičku sliku izvedbenome mediju može se doimati ekscentričnim. Pa ipak, premda nikada nije pisao za kazalište, Benjanmin je izvrsno pisao o kazalištu u *Podrijetlu njemačke tragičke drame*, kao i u *Razumijevanje Brechta*. Zapravo, prvo je djelo, priznaje Benjamin, bilo potaknuto "slučajnim učinkom začudnosti": "naherena kruna na kraljevoj glavi označavala je neravnotežu moći" u predstavi *El Cid* koju je vidio u Ženevi 1916. U Carrie Asman, "Return of the Sign to the Body: Benmjamin and Gesture in the Age of Retheatricalization", *Discourse* (proljeće 1994), str. 47. U projektu Arkada, kao što smo vidjeli, on nije (poput bilo kojeg kazališnog djelatnika) "imao što reći, samo pokazati". Značajno je da je u svojem radu *Konvolut N* Benjamin identificirao "dijalektiku u mirovanju" kao svoju metodu za projekt Arkada (*Philosophical Forum* 15:1-2 (jesen-zima 1983-84(, str. 8), isti termin koji je uporabio kako bi opisao brehtovski ***gestus***, pri kojem povijesnost komada i lika biva čitljivom putem složene slike. (Vidi *Understanding Brecht*, prev. Anna Bostock (London:verso, 1983(, str. 12, kao i "Short Organum for the Theatre", br. 39, u Brecht, *Brecht on Theatre*, str, 191.)

31 Case, I, str. 12-13.

32 Alice A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Women and Modernity* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), str. 147.

33 Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", in *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), str. 70. Vidi isto Joan W. Scott "The Evidence of Experience", *Critical Inquiry* 17 (ljeto 1991), str. 773-797, koja tvrdi da iskustvo nije pred-diskurzivna kategorija nego prije "uvijek već neko tumačenje i nešto što tek valja protumačiti" (797).

34 Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (New York and London: Routledge, 1989), str. 114ff.

35 Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge 1991), str. 109.

36 Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington Indiana University Press), str. 159, 186.

37 Jameson, str. xx.

38 Todd Gitlin, *The Sixties: Tears of Hope, Tears of Rage* (New York: Bantam Books, 1987), str. 14ff.

39 Walter Benjamin, "Motifs in Baudelaire", str. 159.

40 Sayre, str. xi.

41 Navedeno u Sayre, str. 9.

kasnog kapitalizma: "Kasni kapitalizam započeo je u pedesetima, nakon što su se nadoknadili ratni manjkovi robe za potrošnju i dodatni dijelovi, pa su se mogli smišljati novi proizvodi i nove tehnologije (medijske među inima)"[37]. Mediji su sretno zanemarivali činjenicu da si i s većim plaćama i lakim kreditima "ne može svatko priuštiti novi automobil, novu kuću, televizor ili hi-fi" - stožerne proizvode srednje klase pedesetih i svjedočanstvo o trajnoj moći mitskoga mišljenja i sanjarenja[38]. Podjela rada američkog kapitalizma sretno se instalira u idealni dom (bijele) srednje klase, s idealnim Tatom, koji je zatomio sjećanja na rat što su bila u pozadini obiteljskoga blagostanja, i idealnom Mamom, izguranom iz zapošljavanja za vrijeme rata, na braniku granica jezgrene obitelji. Kroz vrlo različitih klasnih i rasnih inačica ovoga scenarija, McCauley, Shaw i Margolin prizivlju duhove obitelji kao polja sila strogih (premda nedosljednih) rodnih obilježja, ispresijecanog žestokim crtama ženomrstva, rasizma i homofobije koje danas uvijek iznova očitujemo i osporavamo. Premda se njihovi komadi obraćaju "tati", osobnih se očeva prisjećaju i traže ih na povanjštenim prostorima, prije svega u patrijarhalnoj erotskoj imaginaciji četrdesetih i petedesetih, u uštirkanoj, romantičnoj slici vojnika, slici nakrcanog širokog obiteljskog automobila metalik boje - mnemičkim oznakama privatne subjektivnosti, ali javnog sjećanja.

"Gdje ima iskustva", piše Benjamin, "...određeni sadržaji pojedinačne prošlosti kombiniraju se s materijalima grupne prošlosti"[39]. Kako "materijali" grupne prošlosti nisu više dostupni, iščitavaju se iz rusevina onoga što je ostalo. Jedva vidljiv sjaj aure željkovane slike u odbačenoj robi valja raspiriti kako bi se obnovile naše političke energije, kako bi se produbilo naše iskustvo (u) sadašnjosti. Umjetnost performansa o kojoj raspravljam povezuje oba ova elementa: obnovu proturječnih energija popularne kulture - vojna mitologija, fetišizam automobila - kao strategiju promišljanja, otpora, komedije. Drugo, kroz njihove utjelovljene figure vremenitosti shvaćamo što je inovativno i što ima političkog odjeka u tim praksama, a to je tankoćutni pronalazak nove uloge iskustva. Njihova je umjetnost performansa feministička ne zato što je o ženama ili što je tvore žene, ili zato što vrednuje ženin način da se osjeća i spoznaje (premda je oboje važno), nego zato što uprizoruje napetost između tijela s aurom i dijalektičke slike, između privatnog prisjećanja i kulturalnog pamćenja. Ženska iskustva, sude ove izvedbe, postoje ne samo u "prostoru vremena", nego u prostoru u kojem kolidiraju vremenitosti, "u" kojem slabi sjaj izgubljenih predmeta čeka da se raspiri u političku vatru.

Ovdje valja voditi računa i o mehanizmu postmodernog performansa - njegovom poretku gledanja/spoznavanja. **Henry Sayre** govori o "kontingenciji, mnogostrukosti, mnogoglasju" umjetnosti performansa u sedamdesetima i osamdesetima, ne kao o obilježjima suspektnog i pomodnog pluralizma, nego kao o obilježjima koja tu umjetnost vezuju uz "drugu" stranu modernizma - kubistički kolaž, umjetnost assemblagea, dadističke i futurističke predstave[40]. Postmoderne izvedbe, tvrdi on, izbacuju "u potpunosti očit, samo-nazočan" modernistički umjetnički predmet, nadomješćujući ga, kako reče **Michael Fried**, "kazališnošću", umjetnošću koja ovisi o uprizorenju i o "znatnoj manipulaciji" svojim gledateljstvom[41]. Naravno da ta "kazališna" žestina rijetko uspijeva zaraziti većinu kazališnog gledateljstva, koje crpi užitak tako što se divi objektu s aurom. Doista, Benjamin je smatrao da je filmski glumac raspršen i rascijepljen tehnologijama reprodukcije, dok je aura glumca na pozornici "vezana uz njegovu nazočnost, ne može se napraviti njegova kopija"[42].

Koristeći se novim video-tehnologijama, umjetnost performansa u sedamdesetima i osamdesetima napadala je to tijelo s aurom "upisano tehnologijom i u tehnologiju"[43]. Kao dio njezina intenzivnog označivanja prostora, umjetnost performansa afirmirala je postmodernu subjektivnost kao krhku pretpostavku nekog "Ja-mjesta", kodirane mrlje na radarskom ekranu mreže jezičnih igara i društvenih diskursa. "Što se govornog jezika tiče, puno je različitih glasova i stavova u performansu... autoritet tog jezika se urušava... ponavljanjima se klasificira i prekodira"[44]. U svojim operacijama označivanja jezik odvaja govornika od nazočnosti njegovih vlastitih riječi. Kao što sam prije napomenula, u trenutku u kojem se izgovara označitelj je uvijek na putu u drugi kontekst, pristižući već iz nekog drugog konteksta. Prisutnost tako nikada nije jednostavno prisutna. Jedinstvenost "aure" izvođačeva tijela, njegova prividna "cjelovitost" kao logičkog i iskustvenog doma u kojem se subjekt nastanjuje, raspršuje se njegovim "vlastitim" diskursom, diskursom koji ne može posjedovati[45]. "Kada si dašeš ime", rekao je Brecht, "uvijek daješ ime nekome drugome"[46]. Drugim riječima, "utvare" (kako to kaže Herbert Blau) progone prisutnost nekom odsutnošću koja se nikada ne može u potpunosti prikriti[47]. Kada izvođač "zaroni u vidljivost" (kako se izvrsno izrazila **Peggy Phelan**),[48] on/a ulazi u prostor koji je feministička

42 Walter Benjamin, "The Artwork in an Age of Mechanical Reproduction", u: *Illuminations*, str. 229.

43 Philip Monk, "Common Carrier: Performance by Artists", *Modern Drama* 25:1 (ožujak 1982), str. 164. Odličan rani rad Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", prev. Terese Lyons, *Modern Drama* 25:1 (1982), izrazio je to kodiranje na psihoanalitički način: "Tijelo je postalo upadljivo: tijelo u komadićima, fragmentirano a ipak jedno, tijelo koje se opaža i nudi kao mjesto žudnje, izmještanja, fluktuacije... Tijelo je izrezano ne kako bi se zanijekalo, nego kako bi se vratilo u život... (kako bi se(obogatilo svim dijelovima-predmetima koji ga krase (stvaraju, izmišljaju - *that make it up*, op. prev.)." (171, 172).

44 Monk, str. 167. Monk raspravlja o videoumjetnici Elisabeth Chitty, ali isto bi se moglo odnositi i na Valie Export, Vita Acconcija, Eleanor Antin, Marthu Rosler, kao i, naravno, Lauru Anderson čija je iznimno hvaljena i komercijalno uspješna predstava *United States*, Dio I-IV na Brooklyn Academy of Music 1983. tajnovitu umjetnost performansa učinila dohvatljivom i pristupačnom.

45 Unatoč zdravom odbacivanju poststrukturalističke dogme u recentnoj izvedbenoj teoriji, i dalje mislim da je odnos rodnog tijela spram diskurza moćan izvor užitka, boli i žudnje u performansu, osobito - kao u performansima o kojima raspravljamo u ovome poglavlju - kada nazočnost postaje implicitno vremenitom (to jest djelomice samoj sebi odsutnom). Vidi moj uvod *u Performance and Cultural Politics* (London: Routledge, 1966), str. 1ff. Rasprava o pojmu nazočnosti u krugu teoretičara izvedbe preopširna je i previše složena, a da bi se mogla sažeti. Nudim vrlo malo tekstova i putokaza. Osim Henry Sayreova *The Object of Performance*, vidi Philip Auslanderovu studiju *Presence and Resistance: Postmodern and Cultural Politics in Contemporary American Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992) koja istražuje nazočnost u medijima kao oblik političke intervencije, str, 21ff.; knjiga Jill Dolan *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993) nudi materijalistička istraživanja zavodljive nazočnosti izvođačica kao i samosvijesti kritičara koji žudi. O prije spomenutim tekstovima vidi Sue-Ellen Case, koja želi i svoju nazočnost i svoje medije (Case, I i II). Vidi i Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991), koji se bavi nazočnošću preko problema teksta i izvedbe. Vidi opis heraklitovskog poimanja nazočnosti kao postajanja, u "The Body as Object of Modern performance" Jona Ericksona, (*Journal of Dramatic Theory and Criticism*, jesen 1990), str. 241-243. Kako je fenomenologija jedinstveno osposobljena za pristup sposobnosti tijela da pristigne-u-nazočnost unutar izvedbenog prostora, vidi i Bert O. Statesove *Great Reckonings in Little Rooms*, kao i Stanton B. Garnerove *Bodied spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994), koji proširuju pojmove nastavanja i opažanja na rod i povijest. Ja komentiram Herberta Blaua i Peggy Phelan u tekstu.

46 Bertolt Brecht, *A Man's a Man*, u: *Collected Plays*, vol. 2, ur. Ralph Mannheim i John Willett (New York: Vintage, 1977), navedeno u Eagleton, str. 36.

47 Utvare se susreću u čitavom Blauovom djelu, posebno u *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point* (Urbana: University of Illinois Press, 1982).

teorija još sedamdesetih opisala kao društveno, kulturalno i tjelesno upisan u spolnoj razlici. U tome diskursu ženski subjekt je i različit i inferioran (kastriran). Konvencionalno kazalište kao "mjesto gledanja", osobito prostor proscenija sa svojim skrivenim svjetlima, svojom opsjenarskom čarolijom, svojim tehnikama osvjetljivanja i zatamnjivanja tijela, reaktivira te psihičke mehanizme. Ako je za muškoga gledatelja žensko tijelo osobito moćna prijetnja i mamac, poziv na fetišističko sanjarenje i užitak, matrica pojavljivanja-nestanka kazališne slike potiče oba roda na to da ponovno odigraju *fort-da* odnose spram majčine tjelesne nazočnosti, naizmjenično tjeskobne i pune užitka: kazalište je mjesto manjka i pritjetnja njime.

Za psihoanalitički subjekt, koji se poima kao subjekt obilježen manjkom, gledanje je uvijek žudnja, potraga za onim što se ne može naći, za izgubljenim objektom, izgubljenom dojkom, punoćom cjelovitosti. "Gledanje", piše Peggy Phelan, "je prekrivenо gubitkom... Gledajući drugoga, subjekt teži vidjeti sebe" (str. 16) Godinama je Herbert Blau istraživao psihičku dvostrukost gledanja kao metaforu mišljenja. Za Blaua gledanje je znak za promišljanje: glumčevo tijelo koje se struže dok je izloženo pogledu i svojem vlastitom libidinalnom kolanju, nije toliko zamjenski objekt koliko prijenosna točka u putanji Blauovih iskorijenjenih promišljanja[49]. I Blau i Phelan smatraju da je nestanak fenomenološka danost svake predstave. U Phelaninoj "ontologiji" predstava je neiskupiva, ne može se ponoviti, ona postoji samo u izvedbenome sada. Blauova se fenomenologija duboko usađuje u vremenitost i povijest. Vrijeme izvedbe, tvrdi, amortizira se: posuđujući vrijeme od života, predstava je uzvrat posudbe koja se ne može isplatiti, pa je predstava zbog toga uvijek mjesto smrti. Dok ga promatramo, izvođač umire ispred naših očiju, čak i dok se bori da se pojavi[50].

Mislim da je ova posljednja rečenica prelijepo protu-intuicijska i posvema pogodna. Povijesno su se žene, osobito lezbijke i obojene žene, borile da se pojave, da govore, da budu viđene. U povijesti zapadne metafizike žensko je tijelo figuriralo i kao sirova tvarnost i kao nepopravljivi manjak. Bit ženskoga "bića" je dakle pojavljivanje/nestanak: opasni oblik ženine izmaštane dvostrukosti. U postmodernoj teoriji dvostrukost je udomaćena u svim subjektima koji nijeću manjak ili razliku i polažu pravo na cjelovitost što navodno stoji iza jedinstvenoga "ja". Subjektivnost je u najboljem slučaju izvedba i to izvedba koja pokazuje tragove improvizacije. Društveno i kulturalno, međutim, nisu sve izvedbe jednakopravne. Ženino povijesno iskustvo iskustvo je opterećenja dodatnom dvostrukošću. Udvostručivati pojavu žene, bilo u baru, u MUD-u ili u izvedbenom prostoru, svaki put je neka inačica heteroseksističkog sanjarenja o Ženi-mamcu, rekvizitu muškoga gospodarenja.

IV Priče i mimeza

Kada Shaw, McCauley i Margolin ulaze u izvedbeni prostor, one se kao ženski izvođači i postmoderni govornici "bore da se pojave", da preuzmu "ja", poduprto autoritetom aure koja opsjenarski pritječe onima koji nam se obraćaju s pozornice. Narativno "ja" bilo je stožerom feminističke umjetnosti performansa još od sedamdesetih, kao sredstvo kojim se očekivanje priče pobuđuje samo da bi se poremetilo[51]. Feminističko kazalište osamdesetih nudilo je svjesno imenovane "tekstove s drugih mjesta" kako bi izazvalo vezu s autoritativnim pričama povijesti[52]. U jukstaponiranim fragmentima mnogoglasne priče prostor pozornice postaje scena žudnje u kojoj su žene mamci i poticaji na govor, nikada subjekti diskursa. U vizualnom poretku predstave *India Song* (1982) **Marguerite Duras**, primjerice, nazočnost polugole **Anne-Marie Stretter** označuje njezinu odsutnost. "Ona" je učinak žudnje rastjelovljenih glasova, "smještenih" u različiti prostor/vrijeme, koji u gledalištu tvore osjećaj vremenskog razdvajanja. Tjelesna nazočnost sa svim svojim humanističkim implikacijama ega i svijesti odlučno je odsječena od govorenog "jastva" subjektivnosti. U performansu *Interior Scroll* (1975) **Carolee Schneeman**, žensko "ja" je pojmovna šala: tijekom izvedbe Schneeman se svlači, nanosi boju na obrise svojeg tijela, a zatim čita narativne fragmente (strukturalističkim žargonom nabijeni oštri odgovor muškom umjetniku) ispisane na svitku koji je, "centimetar po centimetar", izvlačila iz svoje vagine[53]. Prisjetimo li se dijalektičkih kategorija Terese de Lauretis - javno i privatno, posredovano i utjelovljeno - tih oznaka pojavnog polja iskustva, mogli bismo zaključiti da se dobar dio feminističkog kazališta i umjetnosti performansa u sedamdesetima i osamdesetima udružio s teorijskom nepovjerljivošću spram svake režije koja implicira ontološku nazočnost ženskog tijela i sposobnost jezika da govori o njemu (i njegovim iskustvima)[54].

Utoliko je intrigantnija prividna ovisnost o "ja-riječi" u umjetnosti performansa kasnih osamdesetih i devedesetih. Zasigurno, taj pomak prema priči zadržao je izvedbeni skepticizam svojstven sedamdesetima i osamdesetima. Referenti označitelja "moja majka", "moj otac" nestabilne su oznake, komadići govornikova pamćenja i mašte. A ipak, neporecivo je da je govornik žena te da ispred nas kazuje "ja" i ne samo to. Poput davno nestalog Benjaminovog "Kazivača priče", ona pokušava govoriti o iskustvima i šire, o povijesti[55]. Znači li to da subjekt nije više ničemu podvrgnut, da više nije učinak diskursa? Da li tijelo u izvedbi metonimički implicira neko jastvo, kako kaže Phelan? (str. 150). Kratak odgovor, koji se vodi Benjaminovim pojmom mimezisa, bio bi "jastvo-u-odnosu, jastvo u vremenu".

Mimeza za Benjamina ne znači vizualnu ekonomiju platonističkog oblikovanja koje promiče podjele na pravo-lažno, model-kopiju,

48 Peggy Phelan, *Unmarked* (London: Routledge), 1993, str. 148.

49 Za Benjamina je gledanje, naravno, bilo neizostavno povezano sa spoznavanjem, ali nijednome od toga dvoga ne može se vjerovati. Postepeno je uvidio kako auratska kontemplacija aure, koliko god bila kvarna, naposljetku pruža tračak ujedinjenja jer omogućuje da se osjeti uzvratni pogled obožavanoga objekta. ("Opaziti auru nekoga objekta kojemu upućujemo pogled znači uložiti u njega sposobnost da nam pogled uzvrati", "Some Motifs in Baudelaire", str. 188) Miriam Hansen upozorava da ovaj uzvratni pogled nije zrcaljenje subjekta "u njegovoj nazočnosti, svjesnome identitetu, nego nas sučeljuje s drugim jastvom, koje nikada prije, u budnom stanju, nismo susreli" (Hansen, str. 188). Imajući potonje na umu, razmišljam u kakvoj je to vezi s Brechtom. Godine 1938, kada je pročitao kasniju inačicu eseja o umjetničkom djelu koji je sadržavao motiv objekta s aurom koji uzvraća pogled. Brecht je u svoj dnevnik zapisao sljedeće: "Sve je to misticizam, naizgled suprotstavljen misticizmu. I to je oblik u kojem se usvaja materijalističko poimanje povijesti! Prilično odvratno." Navedeno u Susan Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectics* (New York: Free Press, 1977, str. 149). Je li moguće da je Benjamin, kako bi uveo auru u svoju materijalističku filozofiju povijesti, pojam uzvratnog pogleda preuzeo iz Brechtova epskog kazališta? Benjamin opisuje auratski karakter tradicionalnog glumca ("The Artwork", str. 229) a kao opreku opisuje Brechtova glumca kao onoga koji pokazuje da glumi i, posebice u didaktičkom komadu, "ispunja" ponor između pozornice i gledateljstva. U *Understanding Brecht*, str. 22, 20.

50 Vidi Blau, *Universals of Performance*, str. 163, 170, 181. Blauova radikalna fenomenologija, koja uspostavlja tijelo u procesu umiranja, pripomaže uspostaviti tijelo i u njegovu življenu iskustvu. To je prava "relevantnost" izvođačeva tijela, upravo je njegovo umiranje ono što prekida uređeni zaplet estetskog vremena. U mojem čitanju Benjaminovo vrijeme-sada pojačava osjećaj življenoga iskustva koje je, u performansima o kojima govorim, povijesno življeno iskustvo žena u njihovim sukobljenim vremenitostima, artikulacije kojih se pokreću uz pomoć njihovih zaboravljenih predmeta.

51 Vidi Sayre, str. 66-100, 174-210. Vidi isto Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (New York: St. Martin's Press, 1994), str. 6-143.

52 Vidi moj rad "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras", u: *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ur. Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins University Press), str. 92-105, kao i "Benmussa's Adaptations: Unauthorized Texts from Elsewhere", u: *Feminine Focus*, ur. Enoch Brater (New York: Oxford University Press, 1989), str. 64-78.

53 Navedeno u Sayre, str. 90.

54 Vidi Joan Driscoll Lynch, "Theodora Skipitare's Performing Objects", *The Drama Review* 33:2 (ljeto 1989), str. 147. Ono što ova rasprava izostavlja je feminističko ritualno kazalište sedamdesetih, u kojem se "Ja" zapadnjačke metafizike preobrazuje ne zbog poststrukturalizma, nego zbog razumijevanja izvedbe kao nečega

stvarno-zamišljeno i sudove vezane uz te podjele, nego poziva na osjetilno mišljenje i slično - što znači na odnose dodirnosti. Mimeza nije sredstvo kojim se uređuje iskustvo, neka "sposobnost", nešto što omogućuje otuđenim subjektima da iskuse drugo/svijet. Valja nam misliti mimetički, vratiti suglasja natrag u misao, kako bismo ponovno promislili iskustvo unutar samih podjela subjektivnosti.

U svojemu objašnjenju "mimetičke sposobnosti" Benjamin otkriva "moćnu prisilu da se postane nekim drugim i ponaša kao netko drugi", sposobnost - sada u opadanju - da se prepoznaju i stvore sličnosti[56]. Postati drugi, iznaći sličnosti, moglo bi se činiti opasno bliskim Irigarayinoj kritici platonističke mimeze, neke vrsti razvlašćivanja, preuzimanja drugog Istim. Ali za Benjamina je vrijedilo suprotno, što je čudno, neobično. Istina koju mimeza proizvodi nije model (**Platonova** Forma ili Moj Ego) nego društveni objekt. **Adornovim** riječima rečeno, "Benjaminova misao ... privodi se blizu svojemu predmetu (kao da bi se) dodirom, mirisom, okusom (mogla) preobraziti" - valja zamijetiti da se misao preobražava, a ne predmet[57]. Bilo da je pisao o Baudelaireu, **Proustu**, kockaru ili hašišu, mimetička procedura Benjaminova eseja sastoji se u rušenju metafizičkih hijerarhija subjekta i objekta - to je ono što **Michael Taussig** zove "popuštanje", "upletanje onoga koji promatra u sliku"[58].

Dijalektička slika ovisi o mimetičkom mišljenju, mišljenju u odnosima (u slici tipičnoj za Baudelairea: kupci u odnosu na učinke šoka; tijelo u odnosu na artiljerijsku jedinicu; užurbano križanje u odnosu na povijesna razdoblja) a da nijedan element ne prekrije drugi. Tijelo je polje snaga za mimezu. Mimetički činovi mijenjaju mjesto "od oka do usne, skrećući kroz čitavo tijelo"[59]. Benjamin vidi "filogenetsko" izvorište mimetske sposobnosti u "prirodnim suglasjima (između) mikrokozma i makrokozma, (izraženima) u plesovima, kojih je najstarija funkcija bila da proizvedu sličnosti i prepoznaju ih"[60]. Ta "izvorišta" su neobnovljiva, a sama sposobnost je u opadanju. Priroda više nije zastrašujući Drugi kojeg valja mimikrijom utažiti, nego prije potpuno racionalizirani dio kapitalističke ekonomije. Pa ipak, "ontogenetski" aspket mimeze živ je i zdrav, razaznatljiv u ponašanju djece čija se mimetička igra ne ograničuje na ikoničke modele. "Dijete", bilježi Benjamin, "igra ne samo čuvara trgovine ili učitelja, nego i mlin ili željeznicu" (str. 333). Kako kaže Susan Buck-Morss, djeca intuitivno osjećaju "tajne srodnosti" u materijalima koji se znatno razlikuju. Njihovo spoznavanje ima "revolucionarnu moć" jer "povezuje opažaj i djelovanje, a svaki put kad dohvate predmet otpuštaju se nove značenjske mogućnosti"[61].

Ovaj osjetilni odnos prema predmetima za Benjamina je prisutan i u jeziku. Doista, "u jeziku je moguće vidjeti najvišu razinu mimetičkog ponašanja"[62]. Osjetilni sklad s prirodom izblijedio je, ali "neosjetilna (figurativna, a ne doslovna) suglasja" (str. 335) još su dostupna u riječima i pisanju. Odbacivši **Saussureov** sustav arbitrarnog i konvencionalnog znaka kao još jednu metafiziku totaliteta, Benjamin je razaznao poveznu nit između "izgovorene (i napisane) riječi i njezina označenog" koja priziva prvotnu vezu tijela s riječju (str. 335). Ta je prvotna veza - ono što Benjamin zove "imenom" - figura kabalističkog misticizma, a ipak, tipično za njega, Benjamin joj pridaje materijalistički, i za našu svrhu, uporabiv zaokret[63]. Kada inzistira na tragovima utjelovljenja i iskustvenoga života u riječi, čini to zato da bi riječ djelovala usuprot naravi povijesne krize[64]. Semiotička psihoanaliza kaže nam da ostavimo instinktivno tijelo za sobom kada uđemo u jezik. Ali za Benjamina "semiotičko" (Saussureov znak) ima ulogu onoga tko "snosi" zaboravljena iskustva - "poput bljeska, javlja se sličnost (str. 335)." Poput **Artaudova** hijeroglifa i "živahnih riječi" Gertrude Stein, mimetički trag u jeziku tvori vrstu hiperesencijalističkog materijalizma. No za razliku od njih, Benjaminov je projekt bio dijalektičke naravi, bio je to napor da se rasvijetle proturječja u koliziji što nastaje između sadašnjosti i prošlosti.

Slično kazališnim i performans umjetnicima sedamdesetih i osamdesetih, Shaw, McCauley i Margolin koriste se pričanjem priča kako bi kazivali povijest, kako bi estetsko vrijeme prometnuli u vremenitost koja, barem metaforički, pruža "prostor" ženskom iskustvu. One preuzimaju "ja", ne kako bi dokazale da govore iz osobnog iskustva, niti da bi za sebe zahtijevale jedinstvenu samonazočnost, nego da bi proizvele povanjštena iskustva iz kojih se nove izvedbene "ja pozicije" mogu "boriti za pojavnost" . Njihove priče (da parafraziram Benjamina) "razlažu se" u dijalektičke slike[65], složene mimetičke proizvode koji nam pomažu da povijest čitamo usuprot uobičajenom shvaćanju - da tijelo čitamo protivno uobičajenom shvaćanju, i to tako što ćemo ponovno prizvati njegovu transgresivnost. Kada ne nastava neki lik, niti pripovjedačko "ja", nego dijelaktičku sliku, tijelo s aurom i sva njegova kultna moć istodobno su uspostavljeni i uništeni. Tijelo je uspostavljeno kao instanca jer njegova "nazočnost", poput svih objekata s aurom, rađa čitavim nizom sanjarenja i identifikacija što pružaju užitak, kao i "prirodnim" suglasjima (Shaw i Margolin rabe figuru božice koja je nadahnula feminizam sedamdesetih godina). S druge strane, tijelo je uništeno jer se slika tijela iznenada shvaća kao konstelacija komadića raznorodnih iskustava koja ne pripadaju izvođaču, nego hrpi naše kulturalne starudije, našem grupnom pamćenju.

S engleskog prevela Lada Čale Feldman

Iz Elin Diamond: *Unmaking Mimeses: Essays on Feminism and Theatre* (*Razgradnja mimeze: eseji o feminizmu i kazalištu*), Routledge, London / New York, 1997

utemeljenog u zajednici, namišljenog kako bi povratilo političku i duhovnu akciju za danu zajednicu i zajedno s tom zajednicom. Vidi primjerice briljantan rad Kura-Rappahannock žena iz grupe *Spiderwoman Theater*, započet u sedamdesetima.

55 Vidi Irving Wohlfarth, "Walter Benjamin's Image of Interpretation", *New German Critique* 17 (ljeto 1979), str. 70-98: "Veza između kazivanja priča i kazivanje povijesti je jedna od tema 'Kazivača priče' ...; i sama je ta priča povijesno istkana, a sada postaje povijesno razatkana" (77). Ipak, ja želim reći da i izvedbe o kojima ćemo raspravljati isto tako pokušavaju kazivati povijest, bez imalo nostalgije koju odaje Benjamin.

56 Benjamin, "Mimetic Faculty", str. 333.

57 Theodor W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", u: *Prisms*, prev. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA:MIT press, 1982), str. 240.

58 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity* (New York: Routledge, 1993), str. 45, 21.

59 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 2.3, str. 958. Navedeno u Carrie Asman, "Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Retheatricalization", *Discourse*, 16:3 (proljeće 1989), str. 49.

60 Benjamin, "Mimetic Faculty", str. 334.

61 Buck Morss, *Dialectics of Seeing*, str. 262, 264.

62 Benjamin, "Mimetic Faculty", str. 336.

63 Ideja o tome kako su riječi onomatopoetične, da zvuče poput onoga što označavaju, izgledaju poput toga ili oponašaju ono što označavaju, potječe od Platonova *Kratila* a iscrpno je i duuhovito razrađuje Gérard Genette u svojim *Mimologies*, prev. Thais E. Morgan (Lincoln, University of Nebraska Press, 1994; izvorno *Mimologies: Voage en Cratylie* (Paris: Seuil, 19876(). Na Benjamina je više utjecao njemački romantizam i način na koji je pokušao zakrpati Kantov raskol između subjekta i objekta, čovjeka i prirode. Za Benjamina to je značilo pretpostaviti postojanje nekog predgrešnog adamovskog jezika, ali (ovdje materijalizam priskače u pomoć) isto je tako osjećao da ne može biti ikakova iskupljenja, ikakva romantičarskog "povratka". Slažem se s Jennings: "Uspostavljajući neki predadamski savršeni jezik kao referentnu točku, Benjamin je omogućio sustavno proučavanje ljudskoga postojanja u povijesti" (*Dialectical Images*, str. 101ff). Za Benjamina su kapitalizam i njegova postvarivanja analogni lingvističkim reifikacijama. Riječi se svode na puko prenošenje obavijesti, ako umjetnik i kritičar ne "iskupe" njihovu mimetičku iskustvenu nesvodivost.

64 Riječima Miriam Hansen, "jezik i iskustvo su u Benjamina prisno povezani termini", premda se "nijedan ne može identificirati s drugim niti mu biti hijerarhijski subsumiran". Ono što je Benjamin pokušavao kroz mimezu bila je "različita uporaba jezika, uporaba koja može pokrenuti mimetičku moć koja je povijesno sažeta u jeziku nasuprot onome 'Bijaše jednom' klasične povijesne naracije", u: Hansen, str. 198-199.

65 Parafraziram Benjamina: "Povijest se razlaže u slike..." Navedeno u Buck Morss, *Dialectics*, str. 220.

Preodjevena pozornica: renesansni kostim i spol

Piše: Valerija Vendramin

Stephen Gosson je koncem šesnaestog stoljeća, u napisu posve jasno uperenu protiv kazališta, tvrdio kako kazalište "feminizira" duh i da je ono, ni više ni manje - Kirkina čaša koja s jedne strane muškarce pretvara u zvijeri, a s druge, što nije ništa manje neprimjereno ili moralno sporno, u pasivna, prilagodljiva bića bez vlastite volje. U istom su razdoblju slično mislili i drugi koji su se pokušavali suočiti s kazalištem, posebno s tako neprirodnim fenomenom kao što je bilo englesko renesansno kazalište. Ono je, tvrdili su, zbog svoje specifične prirode posebno ugrožavalo muški spol, kvarilo ga ili posve doslovno prouzročilo promjenu spola (iako ni na ženski spol ne bi djelovalo blagotvorno, ali to je već druga priča). **William Prynne**, još jedan iz legije takozvanih protukazalištaraca, u svojem je traktatu, opsega oko tisuću stranica, naveo primjer muškarca koji se doista "degenerirao" u ženu. Jedna od opasnosti kazališta bila je očito vezana za posebno "područje". Bilo bi možda previše tvrditi da su te rasprave neposredan uzrok općem zatvaranju kazališta u Engleskoj, ali su bez sumnje tome pomogle. Njihova je bit povezana s temeljnom karakteristikom kazališta toga doba i toga zemljopisnog prostora: ono je, naime, bilo transvestitsko, što znači da su i ženske uloge igrali muškarci, odnosno mladići. Žene su smjele stupiti na pozornicu tek kasnije, u doba restauracije monarhije, odnosno nakon 1660. godine.

Gosson u jednoj drugoj raspravi spominje citat iz Petoknjižja kojim se zabranjuje zamjena odjeće. "Božji zakon vrlo strogo zabranjuje muškarcima da odjenu žensku odjeću, odjeća služi da se jasno razlikuju jedan i drugi spol; ako odjenemo odjeću koja je jasan znak drugog spola, to znači krivotvoriti, patvoriti i učiniti preljub, u suprotnosti s jasnim pravilima božjih riječi." Iako - a to nosi sa sobom aktualnost koju će ponovno pobuditi **Virginia Woolf** kad se bude pitala da li dva spola duha stvarno odgovaraju dvama anatomskim spolovima - još strašnije od nošenja ženske odjeće jest preuzimanje ženskog držanja, glasa, strasti... A to je drugo tijesno povezano s prvim: otuda strašna moć odjeće.



E. Miler: *Na tri kralja*, foto A. Verzoti

Transvestitska (ne samo renesansna) metafora *par excellence*, tobolac na muškim hlačama, naime upravo toliko sakriva koliko i otkriva i uopće ne određuje ono što je ispod - tu može biti "nešto" ali i ne mora

Gossonova se rasprava, dakle, kako kaže **Laura Levine** u svojoj knjizi, koja u renesansnim studijama ima velikog odjeka, *Men in Women Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization 1579-1642*, neprestano vrti oko ideje kako nema esencijalnoga spola, a protiv te ideje pokušava žestoko udarati esencijalističkom retorikom. Gosson ukratko tvrdi da je nošenje ženske odjeće pogrešno jer je laž; ujedno i implicira da je i opasno jer lako postaje istina. Tvrdnju temelji na pomalo protuslovnom uvjerenju da je moguće pokvariti samo znakove, odnosno vanjska obilježja, a ne i stvarne spolove koje takvi "znakovi" zastupaju; strah odnosno nelagoda očito izvire iz ideje da su "znakovi" konstitutivni, što također implicira da "ispod" nema ničega fiksnog.[1]

Neprilike je prouzročio temeljni element engleskog renesansnog kazališta: kostim, odnosno odjeća. Uz njenu se pomoć muški glumac na neki način mogao "izmijeniti" u ženu (po mišljenju protukazalištaraca ponekad može postati i homoseksualac, ponekad sablasno biće koje nije ni jednog ni drugog spola, itd.). Kostim tadašnji "teoretičari" kazališta shvaćaju kao "znak" spola - što je čisti protukazališni fantazam - no kojega spola?

Ta jedinstvena[2] pojava, možda kao odgovor na posve opće neodobravanje žena/glumica na sceni, uglavnom je inicirala analize koje se kreću u tri smjera. Muški je glumac tek kazališna konvencija koja nastavlja srednjovjekovnu dramatiku. Muški je glumac politička konvencija nastala zato da bi se ženama spriječio ulaz u javnu sferu. I konačno: muški je glumac utjelovljenje "same metadramatičke tematike identiteta; uvijek je maškarada, drugi."[3]

Glavni se problem zapravo sastoji od dva dijela. Pokušat ćemo i mi slijediti argumentaciju Laure Levine koja proizlazi iz zapisa onih koji su u kazalištu, među inim, vidjeli neprestanu opasnost za spol, identitet i moral, kako na pozornici tako i izvan nje, kao i iz nekih dramskih primjera (kao što su, primjerice, **Shakespeareovi** "parovi" Antonije i Kleopatra i Troilo i Kresida, kao i neke drame **Bena Jonsona**). Na jednoj strani imamo takozvane protukazalištarce, kao specifičan povijesni fenomen s kraja elizabetinskog doba, a na drugoj, širој, prilično neizvjesnu i ugroženu muškost koja se ionako brzo može promijeniti u nešto drugo (to, naravno, još ni izdaleka ne pripada povijesnom razdoblju koje se može pohvaliti imenom nekakvog novog početka, preporoda ili prijeloma). Vidi se da se obje linije temelje na istoj stvari - odjeći odnosno preodijevanju. Glumac (muškarac) ne oblikuje uloge, već uloga (odjeća) oblikuje glumca. To oblikovanje na kraju "pobjegne" s pozornice među gledatelje koji zbog gledanja postaju slični glumcima - radi se, ukratko, o širenju lošeg utjecaja domino efekta.[4]

Pri shvaćanju te u svakom slučaju fascinantne pojave moguće je zauzeti, kako kaže Levinova, tri pozicije: transvestizam je moguće shvatiti kao barem maleno priznavanje kulture - koje u raspravama



Možda odjeća ne oblikuje baš tijela, ali svakako, vulfovski rečeno, utječe na srca, misli, duh...neodvoj iva je od "identiteta" - radi se dakle o nekakvu metaforičkom transvestizmu

o spolu obično upotrebljava jezik esencijalizma - kako je spol konstrukcija, što su preuzeli neki tijekovi feminizma; zatim, transvestitsko kazalište u Engleskoj znak je anatomskog uvjerenja kulture da teleološki postoji samo jedan spol, a to je muški, odnosno da je osnovna realnost muškost; ili pak u svjetlu renesansnih shvaćanja anatomije misliti kako je moguće da se muškarac promjeni (natrag) u žensko.[5] **Thomas Laquer**, primjerice, piše kako je do osamnaestog stoljeća prevladavao jednospolni model, što znači da je spolna razlika bila stvar stupnja, odnosno evolucijskog stadija, napredovanja, odnosno nazadovanja "velikim lancem postojećeg", a ne dva različita anatomska spola.[6] I za renesansni duh bila je zastrašujuća upravo ta mogućnost (pre)obrata, "degeneracije" koju spominje Prynne, nekakvog evolucijskog *rakova* hoda. Posljednje preuzima Levinova koja svoja razmišljanja usredotočuje na strah od toga da je čovjekovo postojanje zapravo žensko i da ženskost nije niti konstrukt, niti nekakvo redundantno stanje koje se svakog trenutka može izmaknuti "pravoj" muškosti ili pred njom popustiti. Ženskost, kako je predstavljaju renesansne rasprave u interpretacijskom okviru Laure Levin, pridružena je vrijednost, nešto u što muškost lako može skliznuti, što znači da je negdje u muškarcu sakrivena žena (u svjetlu anatomije tadašnjeg vremena i obrnuto) što samo čeka odgovarajuću haljinu koja će joj omogućiti da se pokaže, odnosno stupi u prvi plan.[7] U tom strahu Levinova vidi temelje protukazališnih nazora.

U pozadini, dakle ,leži strah od feminizacije (na prvi pogled riječ je o anatomskoj), skliznuća u ženskost ili barem skliznuća iz muškosti. Najjasnije - iako ne isključivo - taj se strah pojavljuje u svezi s kazalištem: tu su ponajprije očitovanja o premaloj mimetičnosti (koja će se u povijesti kazališta stalno nanovo pojavljivati), pa i fantazmi o nekakvom okretu, preobratu, odnosno "mimetičnosti spola".

Taj bi problem mogli s jedne strane artikulirati kao problem odnosa između realnosti i fikcije, glumca i uloge, pozornice i publike, u čemu se gubi tzv. protukazališnost, a s druge kao problem koji je neposredno povezan s kazalištem - problem reprezentacije - koji je širi, jer preodijevanje (transvestizam) nije isključivo stvar kazališta. Preodijevanje je bilo odlučujući (također i učinkoviti) argument protiv kazališta, za čiju su "neprirodnost" dokaz našli čak i u Bibliji ("Žena neka ne nosi mušku odjeću i muškarac neka ne odijeva žensku odjeću...". Protukazalištarci gledaju glumca u dramskome liku i žele vidjeti biologiju, ne znajući da je i to sljepilo, da je anatomija (samo) jedini zastupnik onoga što je spolnoj razlici dopušteno biti,[8] da nema, drugim riječima, nikakve određenosti, stabilnosti ili doslovnosti - odjeća je uvijek metafora.

Tome možemo dodati još i četvrtu poziciju koja nije neposredno smještena u dualizam muškosti i ženkosti, a to je pozicija koju je opisala **Marjorie Garber** u svojem tekstu "Zavist fetiša", iako se ne bavi kazališnim transvestizmom. No, ono što povezuje kazališnog i nekazališnog transvestita jest odjeća. Kao figura funkcionira dio odjeće i to ne bilo koji dio, već neki posve određeni, odstranjivi dio. Radi se o tobolcu, odnosno prednjem dijelu hlača koji se otvarao, sprijeda se zakopčavao i bio važan dio renesansne muške odjeće.[9] Marjorie Garber čita transvestizam izvan okvira dvaju spolova - drugim riječima: izvan "gologa" binarizma, što u lkanovskoj dinamici želje znači treću opciju pored "biti" i "imati" falus. Time ona dopunjava i proširuje argumente Levinove koja ne pokazuje uzroke tih "njihanja" spolova, odnosno temelji ih isključivo na renesansnom, pretežito galenovskom shvaćanju anatomije.

Transvestitska (ne samo renesansna) metafora *par excellence*, tobolac na muškim hlačama, naime upravo toliko sakriva koliko i otkriva i uopće ne određuje ono što je ispod - tu može biti "nešto" ali i ne mora. Tako je u primjeru dvostrukog "premještanja spola", koji nalazimo primjerice u Shakespeareovim dramama *Na tri kralja* ili *Kako vam drago*, kad se ženska osoba zbog ovih ili onih razloga preodijeva u muškarca. Ali - žensku osobu, kako smo već rekli, glumi muškarac. Na sceni je tako glumac nešto u sredini, niti sasvim tu niti sasvim tamo, niti čisto ovaj niti čisto onaj. Transvestit - i na pozornici - čista je dekonstrukcija binarnoga i "velika zagonetka kulture".[10] U kazalištu se stvar dodatno zapliće s kostimima i tijelima ispod njih. Protukazalištarci shvaćaju odjeću kao "znak" sigurnosti, sigurnosti glede tijela koje je ispod - razmišljaju u posve anatomskim kategorijama (Virginia Woolf s njima bi se u određenoj točki slagala: odjeća ima svoju moć), a toliko željene izvjesnosti ni tu ne mogu pronaći. Možda odjeća ne oblikuje baš tijela, ali svakako, vulfovski rečeno, utječe na srca, misli, duh...neodvojiva je od "identiteta" - radi se dakle o nekakvu metaforičkom transvestizmu.[11] No, vratimo se doslovnom transvestizmu: Gosson vrlo eksplicitno piše da odjeća služi razlikovanju među spolovima i to je ono što u kazalištu uzrokuje nelagodu. Što je muškarac u ženskoj odjeći koja ima tako strašnu moć? Vidljivo je da u tom sustavu stvarno postoji (siguran) jednosmjeran i jednoznačan odnos između stvari i "znaka". (Kritika podsjeća na nekoliko stoljeća mlađu feminističku kritiku koja je kritizirala predodžbu žene skoro na istim temeljima. "Znak" - predodžba - ne odgovara posve neproblematičnoj i jednoslojnoj realnosti.) Iz protukazališnih rasprava izvire nekakva neodređenost glede "čovjekove biti", koju ujedno pokušavaju odrediti i izbrisati razne dvojbe. Ili, kako je zapisala Marjorie

1 Levine, L., *Men in Women's Clothing: Anti - Theatricality and Effeminization 1579-1642*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, str.20-21. Sve protukazališne rasprave navodimo prema ibid.

2 Ako kažemo "jedinstvena pojava" to treba shvatiti uvjetno, iako u suštini to ipak stoji. U Španjolskoj su 1596. godine prognali žene s pozornice, ali očito su transvestitski glumci još više smetali nego glumice i odluka je bila četiri godine kasnije poništena. Spomenimo još i to da su u Engleskoj gostovale talijanske kazališne skupine, a one su u svojim redovima imale i glumice. Kako još dodaje naš izvor Englezi su, barem ponekad, vidjeli žene na pozornici, ali nisu vidjeli engleske žene. Problem bi možda trebao dodatnu elaboraciju, ali to moramo ovdje ostaviti na stranu. Usp. Orgel, S., "Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women", *South Atlantic Quarterly*, 1989, 88, 1, str. 8-9.

3 Traub, V., *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, Routledge, London i New York 1992, str.117.

4 Levine, L., *Men in Women's Clothing: Anti. Theatricality and Effeminization 1579-1642*, naved. djelo, str.14-15.

5 Ibid, str.139

6 Laquer, Th., "Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology", u Gallagher, C., i Laquer, Th., (ur), *The Making of the Modern Body, Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles i London, 1987, str.1-41.

7 Levine, L., *Men in Women's Clothing: Anti- Theatricality and Effeminization 1579-1642.*, nav. djelo, str.23-

8 Usp. Rose, J., "Ženska seksualnost: Jacques Lacan i *Ecola freudienne*, u Bahovec, E.D. (ur.), *Ženska seksualnost: Freud i Lacan*, Analecta, Ljubljana 1991, str.132-135.

9 Vidi njezinu knjigu *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Penguin, Harmondsworth 1992, iz koje je u *Delti* (1996, 2, 3-4) preveden tekst "Zavist fetiša". S tobolcem, koji je danas teoretski "plodan" (scenski i transvestitski) rekvizit, "njegovi" suvremenici nisu bili zadovoljni. Andreas Musculus primjerice je u svojoj raspravi *Vom Hosen Teufel* osudio tobolac koji je značio neku vrstu golotinje odnosno izložbenog prozora za svoj sadržaj. Nav. prema Roper, L., *Oedipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*, Routledge, London 1994, str.117.

10 Garber, M., "The Chic of Araby: Transvestismus, Transsexualism and the Erotics of Cultural Approprialtion", u Epstein, J., i Straub, K. (ur.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Routledge, New York i London 1991, str.233. Nancy Sorkin Rabinowitz se u svom članku "How is Played? The Male Actor of Greek Tragedy: Evidence of Mysogyny or

Garber, strah od zamagljivanja granice, strah od toga da neće biti moguće razlikovati "realnost" od "kazališta", ta osjetljivost za fantazam - kako kulturni tako i politički - to je transvestitska scena.[12]

Ono što nas vodi opet natrag protukazalištarcima i njihovome strahu od feminizacije ilustrira sljedeći (iako nedramatski) primjer koji utjelovljuje fantazam o potpunom prožimanju tijela i odjeće. U priči o Frederiku iz Jennena, koja je među inim jedan od izvora za Shakespeareova *Cimbelina*, Ambrosova žena se, kad preuzme ime Frederik, pretvori u "njega". Kad bi se u tekstu možda htjelo nešto reći o tijelu ispod odjeće piše "ulazi ona, preodijevena u muškarca". Ta rečenica opisuje transformaciju žene u muškarca imenom i odjećom. Da bi se Frederik transformirao natrag u ženu on mora otkriti svoje tijelo, tijelo ispod odjeće ("u međuvremenu *otišao* je lord Frederik kriomice, *otišao je* u sobu, gdje se *skinula*... i zatim *došla* u dvoranu pred kralja i njegove lordove..."). To otkriće pokazuje, kako kaže **Stallybrass**,[13] da nije postojao nekakav hijerarhijski odnos "realnosti" između onoga što zovemo "preodijevanje" i onoga što bismo nazvali "stvarno" tijelo: u muškoj odjeći je muškarac, "lord Frederik", bez nje je "žena".

Taj koncept (pre)odijevanja pretendira na prijestolje "realnosti"; da li je još negdje moguće jasnije vidjeti kakav je konstrukt priroda spola - suštine nema, odnosno ona je promjenjiva i nije sasvim "suštinska". Ili, drugim riječima: s jedne strane imamo anatomski spol, a na drugoj ono, što bi Marjorie Garber nazvala krojačkim spolom. Koji je od ta dva važniji?

Tako ni Viola i Orsino ne mogu uskladiti svoja ljubavna nastojanja. Dok Viola nosi mušku odjeću, mogli bismo reći da je doista "što hoćete" - sada muškarac, sada žena. "Momče", na kraju joj, kad počnu padati "maske", reče Orsino, "tisuću puta si mi tvrdio da nećeš ljubiti žene kao mene (...) Daj mi ruku; i pokaži se u ženskoj haljini" (V, i).

Pogledajmo još što dobivamo kad se uhvatimo "istraživanja tijela" i tako pokušamo do kraja istjerati protukazališni fantazam o potpunoj nedvojbenosti spola i prožimanju onoga što je gore s onim što je ispod. Nešto slično kao spomenuti tobolac, "znak" neodređenosti spola, pokazuje - ili bolje: ne pokazuje Jonsonov *Bartolomejev sajam*. Tobolac skriva (nešto je ispod), iako također i označava (ispod nema ničega). Jonson u toj igri najprije pobuđuje očekivanje kako će postaviti alternativu kazalištu i proizvesti nešto "realno", nešto što je od kostima/odjeće nezavisno - što se naravno kasnije pokazuje nemogućim.

Puritanac iz Jonsonove igre napada lutku već poznatim argumentima protiv kazališta. Odvratni ste, kaže joj, jer muškarci oblače žensku odjeću, a žene mušku. No, lutka, koja je očito iskusnija u tim kontroverzama nego puritanac, podigne suknju i kaže: no, no, taj vaš ustajali argument protiv glumaca kod nas lutaka ne stoji: među nama nema ni muškaraca, ni žena (usp. V,V, 97-106). I pod suknjom naravno nema ničega... Time bi također propao bilo kakav ozbiljni razgovor o "odnosima među stvarima i znakovima" i to jednostavno zato što ispod "znaka" nema stvari, ispod odjeće nema očekivanoga. Tu se mora čak i Levinova približiti poziciji za koju tvrdi da joj nije bliska. *Bartolomejev sajam*, kako kaže, potvrđuje oboje: poziciju da je moguće neposredno znanje, "razotkrivanje", i poziciju da to nije moguće jer jednostavno nema ničega što bi mogli razotkriti.[14] Odavde nedostaje očito samo još mali korak do priznanja da se zapravo radi o *prividu*, trećoj opciji o kojoj u ovom kontekstu govori Marjorie Garber.

Svi pokušaji da "stvar" zgrabimo za pravi ili "nedvojbeni" kraj očito su osuđeni na propast. Spol nas nužno prisiljava na posve suprotna stajališta: s jedne ga strane zastupaju kazališni rekviziti (Garber) ili protetičke naprave koje bi trebale dopuniti izmišljene manjkavosti (Stallybrass), a s druge strane ta su zastupanja povezana s nekakvim "unaprijed datim" simbolima tijela koji su shvaćeni kao simboli apsolutne razlike. Ti simboli postaju nakon ponovnog otvaranja kazališta, približno dva desetljeća kasnije, ponešto drukčiji, naglasak se premješta - bitnu ulogu preuzimaju kosa i vlasulje.[15] Fetišističku prirodu tobolca, naše transvestitske metafore, odnosno odjeće, preuzima vlasulja koja opet skriva ili otkriva neodređeno tijelo. Opet se čuju zamjerke kako kratka kosa u žena i duga u muškaraca briše spolne razlike i opet se to argumentira Biblijom ("Zar vas ne uči i sama priroda da je čovjeku sramota ako nosi dugu kosu, a da je ženi dika ako nosi dugu kosu." 1Kor 11, 14 -15). Zar to opet čujemo nijekanje i priznanje kastracije, njeno tajenje i potvrđivanje?

Spol je fetiš, produkcija identiteta s fiksacijom na određene tjelesne "dijelove". Ujedno je fetiš, kako je rekao **Freud**, simbol pobjede nad prijetnjom kastracije i simbol zaštite od nje...[16] Izmišljena "istina" spola koju će kasnije konstruirati postrenesansna kultura zavisna je o nijekanju fetišizma spola, nijekanju spola kao fetiša. Na to mjesto stupa fantazmatska biologija "realnoga", koja u renesansi uopće ne postoji, kao niti jedan drugi sličan privilegirani diskurz koji bi se mogao odlučujuće umiješati u određenje spola.[17]

Sa slovenskoga prevela Jagna Pogačnik

Valerija Vendramin, književna teoretičarka, članica je uredništva časopisa za ženske studije i feminističku teoriju Delta *iz Ljubljane*

S jedne strane imamo anatomski spol, a na drugoj ono, što bi Marjorie Garber nazvala krojačkim spolom. Koji je od ta dva važniji?

Gender-Bending?" (*Didaskalia*, svibanj 1995.) istog problema prihvaća na neki način brehtovski: u ženu preodijeveni glumac po njoj je znamen konvencije i neizbježno distanciran od uloge koju igra. Naša zapadna realistička estetika nekako nas predisponira da vidimo konflikt između imitacije i konvencije. Iako Rabinowitzova kritizira Garberovu, zbog nezine hipotetičke pretpostavke da je preodijevanje progresivno-subverzivne prirode, i sama se smješta nekamo "između" i označava u ženu preodijevenog glumca kao "srednji glas" i "treći spol": glumac više nije realan muškarac niti fiktivna žene. Lisa Jardine, slično kao i Stephen Orgel, u svojoj knjizi *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Harvester Press, Brighton 1983) tvrdi da je bio erotični *double entendre* preodijevenog glumca kulturno posve dostupan renesansnom pučanstvu: kad si, primjerice, Shakespeareova Rosalinda (*Kako vam drago*) u bijegu nadjene ime Ganimed, njezino je novo ime prilično raširen naziv za homoseksualca. Pučanstvu to nije moglo izbjeći.

11 Usp. primjerice Gilbert, S.M., "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature", u Abel, E. (ur.), *Writing and Sexual Difference*. The Harvester Press, Brighton 1982, str. 193 i 206.

12 Garber, M., "The Chic of Araby: Transvestism, Transsexualism and the Erotics of Cultural Appropriation", nav. djelo, str.227.

13 Na taj primjer upozorava Stallybrass, P., "Transvestism and the 'Body Beneath'. Speculating on the Boy Actor", u Zimmerman, S. (ur), *Erotic Politics. Desire on Renaissance Stage*, Routledge, New York i London 1992, str.75. Usp. i Shakespeare, W., *Cymbeline.*, The Arden Shakespeare, Routledge, London i New York 1991 (reprint), str.202-203.

14 Levine, L., *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization 1579-1642*, nav. djelo, str.101.

15 Stallybrass, P., "Transvestism and the 'Body Beneath'. Speculating on the Boy Actor", nav. djelo, str.73. Ipak odjeća i vlasulja očito ostaju privilegirani, o čemu svjedoče npr. i neki primjeri iz suvremene filmografije (usp. Bahovec, E.D., "Žensko telo in oblast v mediju vizualnega", *Delta*, 1995, 1, 3-4, str.19-40), koji su po tematici izrazito "renesansni".

16 Usp. Freud, S., "Fetišizam", u *Metapsihološki spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana 1987, str.421.

17 Usp. Stallybrass, P., "Transvestism and the 'Body Beneath'. Speculating on the Boy Actor", nav. djelo, str.77. Vidi i Jones, A., R., i Stallybrass, P., "Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphodite in Renaissance Europe", u Epstain, J., i Straub, K. (ur.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, nav. djelo; i Trumbach, R., "London Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture", u ibid.

Lezbijska izvedba u prostoru tehnologije

Sue-Ellen Case

U tekstu **Performing Lesbian in the Space of Technology** *Sue-Ellen Case propituje mogućnosti feminističke i* **queer** *teorije novih medija. U dogovoru s autoricom objavljujemo kraći izvadak iz inače vrlo opširna eseja, izvorno objavljena u* **Theatre Journal***, a kasnije uvrštenog i u njezinu najnoviju knjigu* **The Domain-Matrix**. *U prvome dijelu eseja, koji prethodi ovom ulomku, autorica oponira esencijalizmu identitenih politika i upušta se u kritički dijalog s konceptualnim pretpostavkama "performativnosti" (Judith Butler). U završnom dijelu teksta, koji također nismo preveli, Sue-Ellen Case donosi još nekoliko primjera kojima potkrepljuje tezu da se radikalnim porastom utjecaja tehnoloških medija o svijetu više ne može govoriti kao o "pozornici"; svijet je danas prvenstveno "ekran".*

(Aldo Milohnić)

Feministička filmska kritika proizvela je pojam Pogleda koji je postao jedna od dominantnih strategija u otkrivanju statusa žene u predstavljanju. Taj je pojam ujedinio jednostavno zapažanje da su žene konstituirane kao objekti "muških" Pogleda s kompleksnim prizvukom psihoanalitičkih principa kastracije i Edipovog kompleksa u svojem sastavu. Ukratko, Pogled je predstavljanje zatvorio u patrijarhalni, ili specifičnije rečeno, falični režim, stvarajući muškarce kao Gledače i žene kao One koje se gleda, što isto tako karakterizira muškarce kao voajere, a žene kao egzibicioniste:

> U svijetu koji određuje seksualna neravnoteža, zadovoljstvo u gledanju podijeljeno je između aktivnog/muškog i pasivnog/ženskog. Određujući muški pogled projicira svoje fantazije na žensku figuru koja je stilizirana u skladu s time... Žena prikazana kao seksualni objekt lajtmotiv je erotskog spektakla... Prisutnost žene neizostavni je element spektakla u normalnom narativnom filmu, pa ipak njena vizualna prisutnost ima tendenciju djelovanja koje nije u skladu s fabulom, te zamrzava tijek akcije u trenutke erotičnog razmatranja.[1]

Ovdje **Laura Mulvey**, u pionirskom članku "Vizualno zadovoljstvo i narativna kinematografija" ilustrira kako područje vizualnog nadilazi čak i tijek naracije erotskom ekonomijom koja osigurava neravnotežu moći spolova. Aktivni muškarac Pogledom usmjerava svoje fantazije na objektificiranu ženu. Pa ipak, žena kao objekt Pogleda "konotira nešto oko čega pogled kruži, ali što ne priznaje: njen nedostatak penisa, koji implicira kastraciju". Tako je ona usavršena u svom izgledu, skenirana kamerom zbog svoje vizualne potencije, u isto vrijeme "glumeći" strah od kastracije i sprečavajući ga.[2]

Koncept Pogleda tako je mobilizirao zadavanje spolova, erotsku praksu i psihoanalitičke strukture, sve u jednom dobrom pogledu.

U slavnim, ranim danima feminističke kritičke prakse, mi koji se bavimo proučavanjem kazališta/glume podrazumijevali smo da možemo posuditi istu strategiju za proučavanje žive izvedbe. Kako su početni eksperimenti u feminističkom kazalištu surađivali s umjetničkom, imažističkom praksom performativne umjetnosti, htjeli smo strategije koje bi objasnile spolne konstrukcije u ekonomiji vizualnog. Usprkos specifičnosti naslova, "Vizualno zadovoljstvo i narativna kinematografija", feministički kritičari podrazumijevali su da je pojam Pogleda kao spolnog pojma Laure Mulvey imao šire primjene nego proučavanje kinematografije. Uspjeli smo kritički prikazati njegovu oštrinu uzevši u obzir kako je "žena" konstruirana unutar različitih scenarija na pozornici, koristeći pojam spektakla za ujedinjavanje dvije različite tehnologije reprezentacije - pozornice i filma. Odnosi moći Pogleda u narativnoj kinematografiji izgledaju homologni djelovanju publike u kazalištu. Ipak, očita, ali zapanjujuća činjenica da je ta konstrukcija Pogleda pomogla u učvršćivanju uloge tehnologije kamere i ekrana u kritičkom razumijevanju spolne politike, nekako je promakla našoj pažnji. Zanemarili smo u potpunosti shvatiti kako su odnosi moći u sferi vizualnog nužno povezani s mehaničkim sklopom vida. Svakako, uočili smo važnost filmske kritike u stvaranju feminističke kritike, ali propustili smo uočiti da smještanje tehno-uređaja percepcije, kamere, kao stvaraoca pogleda, onemogućava prikaz "živoga" i, preneseno, "tijela" izvan uređaja. Kada smo, ponovno, u takvim krugovima spomenuli pojam "živog" znojenja, rada i produktivnog tijela, dekonstruktivne strategije i optužbe "prisutnosti" upotrijebljene kako bi pokazale da se to ne razlikuje od tijela u tehnozemlji - koju industrija prikazuje.

Jedini problem u krutom formatu spolne razlike, u kojem je spol određujuća kategorija, prilagođavanje je konstrukcije Pogleda. Očito nisu svi gledatelji filmova muškarci, tako da osnovni problem postaje razumijevanje žena kao gledatelja. "Kasnije misli" **Laure Mulvey** i "Film i maskerada: Teoretiziranje ženskog gledatelja" **Mary Ann Doane** preobličile su Pogled smještajući žene kao gledatelje putem osjećaja vizualne transvesticije.[3]

To jednostavno razdvajanje Pogleda na bazi spolne razlike, na dvije osnovne kategorije muškaraca i žena, postalo je nadalje problematizirano u homoseksualnim i lezbijskim diskursima. Ne fiksiraju Pogledom svi muškarci erotično žene, neke žene erotično fiksiraju Pogledom druge žene, neke žene koje druge žene fiksiraju Pogledom izgledaju poput muškaraca, a neki muškarci koje drugi muškarci fiksiraju Pogledom izgledaju poput muškaraca. Iako smještanje vizualne transvesticije može i zadržati i razdvajati seksualnu razliku i heteroseksualne teorije žudnje u Pogledu i objasniti te permutacije, studije kompleksnosti identifikacijskih spol-

Ne fiksiraju Pogledom svi muškarci erotično žene, neke žene erotično fiksiraju Pogledom druge žene, neke žene koje druge žene fiksiraju Pogledom izgledaju poput muškaraca, a neki muškarci koje drugi muškarci fiksiraju Pogledom izgledaju poput muškaraca

1 Laura Mulvey, *Visual Pleasure ad Narrative Cinema*, prvi puta objavljeno u *Screen* (jesen, 1975) str. 6 - 18, i kasnije u njenoj zbirci eseja naslovljenoj *Visual and Other pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), str. 19

2 Ibid, str. 25

3 Laura Mulvey, *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*, inspiriran filmom Kinga Vidora *Dvoboj na suncu*, prvi put objavljen u *Framework* (1981) i kasnije u njenoj zbirci eseja, str. 29-38. Mary Ann Doane, *Film and the Masquerade - Theorising the Female Spectator*, *Screen*, 23 (rujan-listopad, 1982), str. 74 - 88

nih procesa u lezbijskom/homoseksualnom gledanju i kinematografiji napokon pokazuju da Pogled možda zaista iskazuje previše[4].

U međuvremenu, glavna uloga tehnologije u procesu nastavlja biti relativno nezamijećena. Dok se pomno razmatraju teorije spolne razlike, položaj tehnologije u procesu ne razmatra se. Dok se rana feministička kritika najviše odnosila na film, većina današnjeg rada lezbijki, homoseksualaca i transvestita smatra film, fotografiju, video, reklame i forografske prikaze u časopisima osnovom za kritiku. Razmotrite većinu debata o **Mapplethorpeovom** radu, spotovima o AIDS-u i sigurnom seksu, udarne televizijske termine, holivudske filmove, glazbene spotove k.d. lang i Madonne, neovisne filmove poput *Pariz gori* ili *Mora da joj se privida*, stranice časopisa *Vanity Fair* ili *Ten Percent*, da ponudimo samo nekoliko primjera. Tehnologija kamere i ekrana osigurava diskurse žudnje, kao što diskursi žudnje i spolne razlike osiguravaju centralno mjesto tehnologije ekrana. Tehnoekran osigurava prostor za takvu kulturološku teoriju, a ta teorija osigurava kritički prostor za ekran. Čini se da cijeli svijet, u feminističkoj i homoseksualnoj teoriji, više nije pozornica, nego ekran.

Prije nego što pređemo na komplementarne ekskluzivitete u praksi tehnokritike, željela bih naglasiti drugo značajno strukturiranje u Pogledu koje će izazvati nadolazeća prevlast ekrana računala u 20. stoljeću. Pogled kao koncept, i kao kamera, operira putem fokusa. Ta se činjenica čini dovoljno jasnom i pri početnom razmatranju. Kazališne studije već su se kritički pozabavile, na primjer, ulogom perspektive oličenih stanova, organizacijom vidnog polja u odnosu na kraljev Pogled i, u studiji **Josepha Roacha**, mikrografskim temeljem imperijalističkog spektakla.[5] Fokus je postao kontrolni trop glume i režije, štoviše, odnosa takozvane koncentracije i učenja, a samim time organizacije misli. Kamera je instrument fokusa, ali kompjuterski ekran nije. Ekran nema kamere - nema oka. Dok lako upotrebljiv *software* replicira funkciju kamere, druge funkcije uspostavljaju drugu formu organizacije. Rastući nemir uzrokovan gubitkom fokusa u novoj tehnološkoj dobi označava novi modus organizacije koji nije sličan Pogledu niti kameri. Institucije temeljene na fokusu, kao što su škole, suočavaju se s problemom njegova sve većeg gubitka, te se suprotstavljaju kompjutorskim igrama i ekranima što odvraćaju pažnju poput programa MTV-a. U međuvremenu, postmodernističke studije upućuju na novi, besfokusni senzibilitet brikolaža. Ako je prošlo doba fokusa, kako će sada cjeline koje je organizirao biti zamijenjene? Ako Pogled uspostavlja spolnu razliku, što se događa sa spolnom razlikom pošto doba fokusa prođe? Neka ova pitanja ostanu iza opisa kritike koja bi objasnila tu novu tehnologiju.

Razvoj kritičkih studija povezanih s tehnologijom nije nastavak ovog fokusa na kameru i ekran, niti kritičkog modela koji su ponudile psihoanalitičke, spolne ili seksualne studije. Umjesto toga, teoretiziranje tehnologije kao tehnologije tiče se kompjutora, *cyber* prostora i drugih virtualnih sustava. Njeni kritički modeli proizlaze iz teorije kaosa, semiotike, postmarksističkih studija vrijednosti i teorija muškaraca čiji rad ignorira problematiku spolne razlike i seksualnosti, poput **Martina Heideggera**, **Waltera Benjamina**, **Paula Virilia**, **Gregoryja Ulmera**, **Marka Postera**, **Deleuza** i **Guattarija**. Značajno je napomenuti, tehno žurnali nisu naslovljeni *differences* ili *Gender*, nego *Wired* i *Mondo 2000*. Samo mali dio kulturoloških teorija tehnologije razmatra spol, poput teorija **Katherine Hayles**, a nijedna se, prema mojim saznanjima, ne bavi lezbijskim i homoseksualnim pitanjima. Drugim riječima, diskursi spola i seksualnosti, iako se temelje na tehnologiji kamere i ekrana, u pravilu ih ne objašnjavaju tehnologijom, dok radovi o tehnologiji ignoriraju teorije koje izviru iz feminističke kritike filma i izvedbe (možda s iznimkom knjige **Brende Laurel** o *Računalima kao kazalištu*).[6]

Dio propusta da se razmotri uloga tehnologije upravo je u svojoj povezanosti sa znanošću i instrumentalnim. Korištenje je malo vrijedi u kulturološkim studijama. Drugi dio propusta leži u posthajdegerijanskom stavu da je tehnologija uvijek već prisutna - dio sveopćeg razumijevanja i znanja. Instrumentalizacija je više od mehanizma i dio je svega. Kao što **Verena Andermatt Conley** koncizno navodi u svom predgovoru utjecajnoj antologiji, *Ponovno razmatranje tehnologije:*

> **Heideggerov** vokabular još uvijek je prikladan, i u njemu *tehne* ili sredstvo koje pretvara trodimenzionalni svijet u dvodimenzionalni dijagram ili kartu, stvara podjelu između subjekta i objekta, i uspostavlja potragu za racionalnim, sobom obuzetim subjektom koji se brzo širi i kolonizira... i jedno je sa "zapadnim projektom".[7]

Dok je hajdegerijanski osjećaj gotovo kozmološkog statusa tehnologije bio koristan u razumijevanju šireg, epistemološkog učinka instrumentalizacije, isto tako poslužio je u skrivanju specifične uloge koju sredstva igraju u ovoj novoj tehnološkoj kulturi. Ipak, ako okrenemo smjer ove kritike, možemo otkriti koju ulogu sredstva igraju. Na primjer, jedan je od Heideggerovih postulata da se "bit moderne tehnologije pokazuje u onom što zovemo Uramljivanjem".[8] Heidegger, slijedeći tradiciju njemačkog romantizma, postavlja ovaj proces nasuprot izgubljenog, zlatnog doba grčkog *poesisa*, koji karakterizira kao uzrok koji čovjeka navodi na put spoznaje. Nasuprot tome, on postavlja tehnološko uramljivanje koje objektificira svijet.[9] Radije nego da koristimo ovaj postulat za nastavak prema općim, filozofskim principima, možemo prevesti Heideggerovo "uramljivanje" kao specifičnu tehnologiju

4 Za opširniji esej o ovoj temi, iz perspektive "genderfuckinga", vidi Caroline Evans i Lorraine Ganman, *The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Thinking*, u *Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture* (London i New York, Routledge, 1995), str. 13 - 56. Posebno sam se bavila heteroseksističkim postavkama u feminističkoj filmskoj teoriji u svom članku *Tracking the Vampire* objavljenim u *Differences 3* (ljeto, 1991, str. 1 - 20

5 Joseph Roach, *The Artificial Eye: Augustan Theatre and the Empire of the Visible*, u *Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, ur. Sue Ellen Case i Janelle Reinelt (Iowa: University of Iowa Press, 1991), str. 131 - 145

6 Posebno mislim na Katherine Hayles, *Gender Encoding in Fluid Mechanics: Masculine Channels and Feminine Flows, differences 4* (ljeto, 1992), str. 16 - 44 i *The Seductions of Cyberspace* u *Rethinking Technologies*, ur. Conley i Miamy Theory Collective (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993), str. 173 - 190

7 Verena Andermatt Conley, *Preface* u *Rethinking Technologies*, str. x

8 Ibid, str. 12

9 Za punu raspravu o Heideggerovu eseju, vidi Ingrid Scheibler, *Heidegger and Rethorics of Submission: Technology and Passivity* u *Rethinking Technologies*, str. 115 - 139

uramljivanja koje dominira svim drugim - tehnologiju ekrana.

Podrazumijevajući da Pogled iz prošlosti više ne fokusira spol kroz filter subjekta/objekta, i da filmski ekran, TV i video brzo postaju prenošenje Pogleda na ekran računala, koje strategije mogu otkriti i uznemiriti političku ekonomiju svoje ekranske moći?

EKRAN NAD EKRANIMA

Iznad i dalje od očite centralizacije filma i fotografije u kulturama kasnog 20. stoljeća, ekran računala uspeo se kao poricanje prikaza na ekranu. Trenutno, najveći monopoli povijesti stvaraju se da bi osigurali taj ekran kao jedini način proizvodnje komunikacije, bankarstva, ulaganja, društvenih odnosa i zabave. Nova sposobnost multimedijskog računala da ugradi (pokretne) vizualne slike i zvuk u prostor pomoću tipkovnice, revolucionalizira kulturnu proizvodnju u samom "pisanju". U budućnosti, ili kasnoj sadašnjosti, pokretne slike, glas, glazba, plastični prikaz tijela, drugim riječima, elementi onoga što smatramo "izvedbom", smjestit će se u novu kombinatornu bazu zajedno s "pisanjem". Možda se na taj novi način izvedbe/pisanja može gledati kao na kasnu kapitalističku verziju "drame za čitanje". Ipak, "čitanje" u ovom značenju ne označava unutrašnje, zamišljeno postavljanje na scenu pisanog teksta, kao što je to bio slučaj u prošlosti, nego vrstu ekranizirane izvedbe u rukama amatera, koji bi mogao objediniti sve elemente izvedbe na ekranu za "privatno" prikazivanje. Bilo da se radi o ubrzanim segmentima filmskog prikaza **Richarda Burtona** u ulozi Hamleta, umontiranim u sami tekst, ili radikalnijem mozaiku elemenata, sa slikama posuđenim iz *underground* stripova, položenih uz digitalne prikaze muzejskih izložaka, na koje su montirani zvučni djelići dijaloga, glazbe, digitalnih simulacija glasanja ptica, zapljuskivanja valova uz obalu, uz načrčkane tekstove o kulturnim tvrdnjama u formi grafita, nakon kojih slijede odlomci iz Platonovih djela, ove "izvedbe/zapisi" sada se mogu slati diljem *World Wide Weba* drugima, koji isto tako ponovno mogu montirati te elemente u nove kombinacije, dodavati svoje ideje, slati izmijenjene verzije, stvarajući, napokon, društvenu cirkulaciju elementa pisma, slika i zvuka na nebrojene ekrane, na kojima su autorstvo i artefakt stvoreni putem i samo uz pomoć putovanja kroz mrežu.

Ova specifična mješavina koju navodim nije moja fantazija montaže, već je, naprotiv, izvučena iz gomile izvadaka s mreže. Negdje u *cyber* prostoru, imaginarno kao da poziva na miješanje prirodnih zvukova, prepoznatljivih odlomaka iz opće kulture, stripova i "visoke" teorije. Na primjer, *Onkraj Cyberpunka: Sam svoj majstor vodič za budućnost* kombinira industrijski zvuk, stripove i citate is Deleuza i Guattarija. *User's Guide* i *Mondo 2000*, u dugačkim bibliografijama kreiranim za uvođenje elemenata ovog novog senzibiliteta, navodi i rap pjesmu, *Sex Packets* u Digital Underground zajedno s Derridinim djelom *O gramatologiji;* **Madonnine** spotove zajedno s **Baudrillardovim** Simulacijama.[10] *Cyberpunk* veselo skakuće između teorije umjetnosti, zvuka, slike i teksta. Razlike u žanru, ili u odnosu između teorije i izvedbe, ili pisanja i slike, transformiraju se is diskurzivnog u traverzivno. Pretpostavke o teškoći tekstova, ili njihovoj dostupnosti nisu operativne. Isto tako, zahtjevi pripreme, istraživanje pozadine - ukratko, pomagala fokusa više ne osiguravaju ključ za kulturnu produkciju. **Hakim Bay**, kolumnist časopisa *Mondo 2000* objavio je novi manifest o anarhističnom potencijalu mreže. On (prema nekima) ironično, navodi **Artauda**, **Foucaulta** i Baudrillarda u svojim argumentima o anti-školskoj "dobrovoljnoj nepismenosti", koju smatra temeljem revolucionarne "kontramreže". Učinak obrazovanja u perspektivi daje, kroz fokus, osjećaj pozadine, i više ne igra funkcionalnu ulogu u transverznom, dodatnom, odmaknutom procesu ekranizacije računala.[12] Ono što mnogi psihoanalitički pa i postmodernistički teoretičari određuju kao melankolično ili apokaliptično, *cyberpunkeri* u ovom novom modusu kulturne proizvodnje doživljavaju kao ekstatično, čak anaristički radikalno. Pa ipak, ovo je ekstatično, transcendentno, prisvajajuće ekraniziranje kulturne proizvodnje, bivajući privatno i kolektivno istodobno, u posve novom smislu, na kraju, također, korporativno. I dok tradicionalni elementi poput tiska i grafičkog oblikovanja sudjeluju u tvorbi novog okoliša, izvor je stroj - tehnologija u doslovnom smislu riječi. U svom članku "Stari obredi u novom prostoru", **David Thomas** opisuje presjecište novih upotreba ekrana i instrumentalizacijske organizacije:

Zadnjih godina, pojavio se nov oblik elektronskog prostora koji sadrži obećanje revolucije u vidu *fin de siecle* metasoci-

Postmodernističke studije upućuju na novi, besfokusni senzibilitet brikolaža. Ako je prošlo doba fokusa, kako će sada cjeline koje je organizirao biti zamijenjene? Ako Pogled uspostavlja spolnu razliku, što se događa sa spolnom razlikom pošto doba fokusa prođe?

10 *Beyond Cyberpunk,* Mark Fauenfelder, Gareth Branwyn i Peter Sugerman (Louisa, Va: The Computer Lab) i *Mondo 2000 - A User's Guide to the New Edge*, ur. Rudy Rucker, R. U. Sirius i Queen Mu (New York: Harper Perennial, 1992)

11 Hakim Bey, T.A.Z., *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (Brooklyn, N.Y.: Autonomedia, 1991), str. 128 - 133

12 Koristim pojam "udaljenog" Margaret Morse u *An Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall and Television* u *Logics of Television*, ur. Patricia Mellencamp (Bllomington: Indiana University Press, 1990), str. 193 - 221

jalnog postindustrijskog radnog prostora. Opisivan raznoliko kao "prostor koji nije bio prostor", "nemjesto" te prostor u kojem "nema sjena" ... *cyberspace* je postindustrijsko radno okružje ... koje nudi potpun i osjetilni *pristup* paralelnom svijetu potencijalnih radnih prostora ... *Takva su mjesta bit postindustrijskog društva* - čista informacija *duplicirana u metasocijalnom obliku*: globalna ekonomija informacije artikulirana u vidu metropolisa sjajnih konstrukata podataka (*data constructs*(, čija je plastičnost određena euklidskim modelom zasnovanim na datoj problematici vizualizacije podataka, problematici podređenoj, u gibsonovskom *cyberspaceu*, diktatima transnacionalne kompjutorizirane ekonomije. [13] Pa ako ekran računala uskoro postanu kako ekrani svijeta tako i naše takozvane privatne produkcije, njegov će prostor biti glavno poprište borbe simbolične organizacije kulturne i ekonomske moći. Kako onda možemo intervenirati u toj "ekranizaciji"? Što će konstituirati politički otpor? Hoće li se nešto poput spola, recimo "lezbijka", pojaviti na ekranu?

Pišući ove rečenice, zastala sam da razmotrim kako bih uobličila svoj slijedeći odjeljak. Kada se moj pogled vratio na ekran računala, otkrila sam da se aktivirao zaslon ekrana, i da je moj napisani tekst zamijenjen raznobojnim, letećim prozorčićima koji kao da lete prema meni, iz velike daljine. Započeli su kao točkice, narasli u prozore prave veličine, a zatim su se pretvorili, na jednoj strani, u digitalnu fragmentaciju sebe samih. Zbog toga što se činilo da lete prema meni, crnu sam pozadinu "pročitala" kao prostor. Kada sam započela tipkati, oni su nestali i moj je pisani tekst ponovno zagospodario ekranom.

Na taj način, u stvari, bilo koje pisanje ili "izvedba" ili "lezbijsko" prepušta svoje mjesto tim prozorima, tim ikonama *software* programa "zaslon ekrana". Platno za prevlaku kulture štampanja teksta tako je uništeno tamnim ekranom punim ikona, koje predstavljaju uspjeh Microsofta na rapidno rastućem tržištu informacijskih sustava. Korporacijsko vlasništvo alata za pisanje označava svoj teritorij na samom prostoru za pisanje. Funkcija "zaslona" ekrana za pisanje sjaji korporacijskim slikom, koja piše iznad samog teksta - visoko kapitalistička verzija "križanja" teksta. Efekt "prozora prema svijetu" koji stvara računalo označen je korporacijskim logotipom. Pravo na novi prostor već pripada **Billu Gatesu**. Kako, onda, vratiti ekran mog pisanja i osloboditi ga efekata korporacijske teritorijalizacije? Ako je ekran računala progutao izvedbu, možda neke strategije izvedbe mogu barem intervenirati u njegovoj probavi.

GERILSKA GRAFIKA

Heiner Müller, vodeći dramatičar doista nacionalnog prostora koji je bio i ustrojen i dekonstruiran tijekom njegovog života, prostora Istočne Njemačke, opisuje jedan od načina na koji izvedba/tekst mogu ostvariti pravo na svoj prostor, a da ga pritom ne moraju nužno kolonizirati. On započinje citirajući izjavu **Gertrude Stein** o elizabetinskoj književnosti:

U tekstu o elizabetinskoj književnosti, Gertrude Stein locira moć u rapidnim promjenama značenja u jeziku: "sve se toliko kreće". Promjena značenja barometar je koji mjeri pritisak iskustva u zoru kapitalizma, kada je svijet otkriven kao tržište. Tempo promjene značenja ustrojava primat metafore, koja zauzvrat služi kao zaštita od bombardiranja slikama. [14]

Okrećući se ka dramskim praksama koje su usvojene zajedno s kapitalizmom, Müller traži način za identifikaciju načina na koji su kapitalistički procesi upisani u skripte izvedbi. On otkriva kako bombardiranje slikama i brzi tempo promjene potiče procese komodifikacije i tržišne prakse. Ipak, i to proizvodi vlastite granice. Nasuprot njihovu zamamnu svjetlucanju, "slijepa" metafora stoji kao prolazni, ali stabilni prostor unutar kojeg može opstojati nešto što nije ekonomija promjenjivog tržišta. Za Müllera sljepoća metafore proizvodi se, u jeziku, bijegom od objašnjavanja, unutar tema od značaja za društveni aktivizam, kroz čednu udaljenost koju drži od bilo kakve specifične direktive. Tako "slijepa" metafora može "uzeti" i zadržati inskriptivni prostor protiv tržišnog "bom-

Cyberpunk veselo skakuće između teorije umjetnosti, zvuka, slike i teksta. Razlike u žanru, ili u odnosu između teorije i izvedbe, ili pisanja i slike, transformiraju se iz diskurzivnog u traverzivno. Pretpostavke o teškoći tekstova, ili njihovoj dostupnosti nisu operativne

13 David Tomas, *Old Rituals for New Space: Rites de Passage and William Gibson's Cultural Model of Cyberspace* u *Cyberspace: First Steps*, ur. Michael Benedikt (Cambridge, Mass: MIT Press, 1991), str. 35

14 *Brecht vs. Brecht: I Shit on the order of the world I am lost* u *Germania*, ur. Sylvere Lotringer, pr. Bernard i Caroline Schutze (New York, *Semiotext(e)*, 1990), str. 125-6

15 Heiner Müller, *Hamletmachine* u *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, ur. i pr. Carl Weber (New York: *Performing Arto Journal*, 1984), str. 58

16 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Treatise on Nomadology - The War Machine* u *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), str. 356

17 Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Clarendon Press, 1991), str. 310

bardiranja slikama", bez označavanja nekog preciznog logotipa značenja ili vlasništva bilo u svojem diskursu, bilo u svojem društvenom prostoru.
Müller tada stvara tekst za izvedbu što odiše visokim kapitalističkim načinima reklamiranja time što bombardira prostor izvedbe ubrzavajućim, akumuliranim slikama koje ipak upadaju na okupirane teritorije slijepih metafora. Na primjer, u *Hamletmašini*, "likovi" poput Hamleta i Ofelije ne prikazuju niti povijest niti psihološki make-up. Oni sugeriraju produkciju internog, privatnog, kapitalističkog prostora osobe, ali ga u stvarnosti ne proizvode. Umjesto toga, Hamlet i Ofelija organiziraju mjesta na pozornici na kojima slike, proizvedene specifičnim efekatima nacionalizma, kapitalizma, spolne subordinacije i pobijeđene žudnje, bombardiraju prazno, ali ipak popunjeno mjesto Hamleta/Ofelije. Ofelija, posebice, kao žena u patrijarhalnom kapitalizmu, zauzima mjesto obezvlašćenog. Njoj je dodijeljeno posebno mjesto u produkciji, ali joj je oduzeta vrijednost unutar sustava. Ironično citirajući njeno utapljanje, Müller smješta Ofeliju među smeće, otpad kapitalističke kolonizacije: "Duboko more. Ofelija u invalidskim kolicima. Riba, naplavine, mrtva tijela ludi udovi plutaju oko nje."[15] Ona ondje traje, završna slika predstave, kao obezvlašćena i kao ona koja posjeduje kraj - tupo fiksirajući granice svog mjesta kao da sve tamo pripada budućnosti, ili obećanju.
Müllerova spacijalna organizacija onoga što je nekoć bio "lik" tako desubjektivizira prostor izvedbe, kao što Deleuze i Guattari opisuju takav način u svom pojmu "nomadologije":

> Osjećaji se učvršćuju iz unutrašnjosti "subjekta" da bi bili žestoko projicirani prema van, u milje čistog eksterijera... više ne bivajući osjećajima, nego afektima... Deteritorijalizirajuća brzina afekta.[16]

Na taj način takva mjesta označena kao "likovi" deteritorijaliziraju u isto vrijeme dok i zauzimaju mjesto izvedbe. U svojoj upornoj eksteriornosti oni djeluju protiv interiorizirajućeg stanja kapitalizma.
Ipak, organizacija takvih mjesta ostaje spolno specifična. Kako se strategija kreće od one protiv kapitalizma do one protiv režima spola i heteroseksizma, njena identifikacija mijenja se od "slijepe metafore" do onoga što, u lezbijskoj i homoseksualnoj teoriji, **Jonathan Dollimore** naziva "praznom mimikrijom". U mišljenju za koje Dollimore tvrdi da "podriva dubinski model identiteta... prošupljuje ga iznutra, tjerajući dubinu da se povuče na površinu", "prazna mimikrija" kreira izvedbeni prostor koji je antinormalan, ali koji proizvodi ništa kao alternativni način.[17] Dollimore koristi dramu *Što je vidio batler?* **Joea Ortona** za identifikaciju takve mimikrije. U Ortonovoj drami, Dollimore otkriva da ludi nagon iz domene "normalnog" u kodovima spola, seksa, zakona ili medicinskog koda ludila vodi u "praznu mimikriju" - onu koja ne imitira dominantno parodirajući ga, ali stvara sljepilo prema parodiji. "Prazna mimikrija" tako uzima pravo koje bi dominantno zauzimalo, ali ga oponaša, prazno proizvodeći ono što Dollimore smatra perverznim. Dollimoreova prazna mjesta odupiru se spolnoj i seksualnoj praksi. Perverzija je oblik deteritorijalizacije. Prisjećajući se prekrivača ekrana (*screen saver*), pomoću kojeg korporacijski logotipi iskazuju svoje pravo na mjesto na ekranu, adaptacija takvih strategija može se koristiti za deteritorijalizaciju efekta velikih plakata, nudeći dizajn polja koje ne odaju pripadnost nečem, nego nasuprot tome, organiziraju logotip deteritorijalizacije. Oni možda iskazuju pravo na prostor, ali ne u ime nekog vidljivog vlasnika. "Prekrivanje" ekrana tada dobiva drugačiji skup implikacija. Ekran, kao teritorij, koji se zauzima svakih 3-5 minuta, nauštrb svakog teksta. Za koga? Gerilska grafika mogla bi pomoći u promociji rata za prostor ~~koji~~ je započeo povikom kompjutoraša "informacija želi biti slobodna". Pa ipak, iza anarhizma kompjutoraša, kompozicija tog deteritorijalizirajućeg prostora mogla bi specifično narušiti nacionalne strukture vlasništva, zajedno s hijerarhijskim strukturama spola i seksualne prakse. Kao zauzimači prostora, oni bi, odričući se, sugerirali točne granice zahtjeva korporacijskog, nacionalističkog prostora za pravo nad ekranom kulturne produkcije. Slijepi, ishlapjeli, označujući prostori isto tako bili bi u kontrastu s perspektivnom uobraženošću "dubokog prostora" Microsofta. Perspektiva ugrađena u logotip Microsofta, stara kao kraljev Pogled, izbacuje Windows logotip prema korisniku računala, kreirajući grafičku sugestiju "porijekla" letećih ikona - one dolaze od Microsofta k tebi. Neka, umjesto toga, slijepi Tirezija pleše korporacijskim ekranom, proričući propast vrijednosti vlasništva u jeziku i koreografiji koje nitko ne može prevesti. Kao što "dobrovoljna nepismenost" Hakima Baya nudi praksu koja bi razbila sve kodove prevođenja, ove izvedbe deteritorijalizacije prekinuti su znak vlastite organizacije prostora - već zauzete teritorije budućnosti.

S engleskoga prevela Marijana Javornik

Sue-Ellen Case: "Performing Lesbian in the Space of Technology: Part II", *Theatre Journal*, godište 47, broj 3, listopad 1995

Čin čitanja tijela

skica za reprezentacije spola i roda u domaćih redateljica

Piše: Nataša Govedić

Koje tijelo? Imamo ih nekoliko.
Roland Barthes

Čiji pogled? Je li pogled uvijek muški?
Anne Kaplan



Eve Ensler: *Vaginini monolozi*
foto: Nenad Hrgetić



N. Krstulović:
Closer

Kazalište je, po definiciji, **javan** čin. Žena je, u mreži tradicionalne kategorizacije, **privatno** biće: majka; čuvarica ognjišta; poslušna i brižna njegovateljica[1]. Barem danju; pod budnim reflektorima patrijarhalnog boga katoličanstva. U antropologiji pak heretične, "noćne slike" ženskog spola, ponovno joj je dodijeljen privatan, ali ovaj put opasno agresivan imidž vještice, histeričarke ili nepouzdane, promiskuitetne Lilit (usp. poglavlje "Fatalna žena" iz studije **Gilbert Duranda** *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb, 1991). Bilo kako bilo, ni majkama ni vješticama nije dozvoljeno pisanje zakona[2], jer **slovo** zakona, za razliku od ženske podložnosti erupcijama neverbalne **tjelesnosti** (od požude do menstruacije i trudnoće), podrazumijeva samokontrolu i uopće suzdržanost koja je - za tradicionaliste - nespojiva sa "ženskom" emocionalnošću. Žena je, dakle, u patrijarhalnoj kulturi shvaćena kao **mogući eksces**, na isti način na koji je - unutar istog konteksta - shvaćen i kazališni čin te umjetnost općenito. Kazališni i ženski glas, uče nas mačisti, potencijalno su opasni za (mušku) javnost, budući da ***ne*** pripadaju njezinom homogenom (muškom) "mi". Profesija "glumice", nadalje, ispada vrhunski paradoksalna, jer vodi višestrukoj neposlušnosti: em žena ne sjedi doma i ne "štanca" podmladak, em dokazuje da je u stanju **sudjelovati** u muškom klubu javnih institucija. Profesija redateljice još je teže osvojiva od profesije glumice; vjerojatno stoga što REDAdetelj, kao i RAVNAtelj, podrazumijevaju isti onaj patrijarhalni, gotovo vojnički red/poredak protiv kojeg je, rekle bi feministice[3], konstituiran ženski identitet[4]. Paradoksalna utjeha redateljskog posla proizlazi iz činjenice da značajniji dvadesetostoljetni koordinatori kazališne predstave, čitaj: redatelji, svoju ulogu vrlo često ispisuju "ženskim" kategorijama proizvodnje anarhije: **Brechtov** *epski teatar*, **Artaudovo** *kazalište okrutnosti* kao i **Brookov** *prazni prostor* referiraju na srodno ukidanje postojećeg socijalnog poretka, kao što i antitekstualna metoda liturgijski precizno korištenog glumačkog tijela u polisemičnim vizijama redatelja **Boba Wilsona** slama dominaciju logocentričkog teatra: primat slova/teksta ovdje je rušen *i* tijelom (njegovom denaturalizacijom) *i* slikom. Posebno poglavlje ispisuje razred "ženski nepredvidljivog" *performansa*, gdje se obnaženi, secirajućem pogledu izloženi izvođač ili izvođačica umjesto verbalnim jezikom češće služe brutalnim porukama urina, krvi, menstrualne krvi, fekalija, povraćanja i suza. Kako bi rekla **Julia Kristeva** (usp. *Sens et non-sens de la révolte: Pouvoirs et limites de la psychanalyse 1;* Paris: Fayard, 1996), dići revoluciju u patrijarhalnom svijetu svagda znači skrenuti pozornost s ideo-

1 usp Nichols, L. (1981), *Gender and History: The Limits of Social Theory in the Age of the Family*, Priceton, Princeton University Press; također i Turner, B.S. (1996), *The Body & Society*, London: SAGE Publications

2 Pateman, C. (1998), *Ženski nered*, Zagreb: Ženska infoteka

3 Aludiram na rad Catherine Stimpson, Barbare Creed, Linde Hutcheon, Nancy K. Miller etc.

4 usp. temat o identitetu prvog broja časopisa "Treća", Zagreb, 1998; posebno izvanredno poticajan teorijski tekst "Paradoksi spola/roda u kazališnoj teoriji i praksi" Lade Čale Feldman



N. Lušetić: *Imago*
foto: Mare Milin

Ivica Boban: *Alma Mahler*
foto: Nino Šolić

loške pitomosti uglavljenog teksta prema **šoku neposrednog događaja/tijela**. Riječju: prema kazalištu.

Pa, kako prolazi domaći teatar na ljestvici seksualnih dekonstrukcija? Kako stojimo s gnjevnim redateljicama i redateljima? Kolika je razina socijalne pobune? Nepostojeća? Promotrimo ponajprije skorašnji rad **Ivice Boban**, prvog imena zrelije generacije hrvatskih redateljica. *Alma Mahler* u Teatru &TD i režiji Bobanove, neovisno o *ženskom* autorskom timu autora predstave[5], postavljena je iz tipičnog muškošovinističkog očišta: naslovna je junakinja tek ljubavnica serije modernističkih umjetnika koji je u toj mjeri vizualno konzumiraju da **Mahlerova** postaje nijemi **predmet** njihova seksualno pristranog pogleda te **predmet** njihovih partitura i slika; višestruko nesposobna izboriti se za vlastiti izraz i vlastitu ličnost. U kategorijama politologinje **Carole Pateman**, Mahlerova je prvenstveno *bespravni subjekt* - isključen iz javnih institucija, opredijeljen za privatnu sferu ljubavnog zajedništva s **nizom** autoritativnih "gospodara"[6]. Upravo tako izgleda mačistička slika ženskog roda/spola: **On** vlada **jezikom** (time i pravom, zakonodavstvom, državom) *umjesto* **Nje**; **Ona** protestira devalviravši vrijednost vlastite **fizičke** intime (tijela) do bescjenja promiskuiteta *ili* frigidnosti - dakle stereotipnog odgovora na zakinutost od društvene ravnopravnosti. Lik Mahlerove nedvojbeno za masku pobune bira neurotičnu ulogu "kurve", ali time nije postignut nikakav pomak prema stjecanju bilo osobnog, bilo socijalnog identiteta; samo je produbljeno nezadovoljstvo protagonistice samom sobom. I **Gramsci** i **Simone Weil** među prvima su nastojali dokazati da emancipacija nije moguća bez samopoštovanja, a Mahlerova je gotovo *case study* iz samonegacije. Odluka redateljice Ivice Boban da u programu uz predstavu predstave Almu Mahler definira kao "jednu od najzanimljivijih žena dvadesetog stoljeća" znači, nadalje, da redateljica ulogu žene u ističućem vijeku razumijeva kao potpuno *neostvareni* "kulturni kapital" (termin **Bourdieaua**) - za razliku od uloge muškarca koji se bar u stanju umjetnički izraziti. Najgore je što Bobanova iz promašenog života žene koja nije voljela ni sebe a nekmoli druge izvlači kvaziherojski zaključak o uzvišenosti njezine **žrtve** - predstava završava zagledanošću glumaca u dokumentarnu fotografiju Mahlerove, projiciranu na platnu visoko iznad glumačkih glava, tako da njihovo ozbiljno držanje i podignute glave impliciraju sakralnost vizije. Time smo civilizacijski strahovito brzo vraćeni u mitsku svijest iracionalnog vrednovanja života položenog za potrebe zajednice: Alma Mahler modelna je žrtva i **ideologijski alibi** za daljnju patrijarhalnu represiju. Hiperbolizirana spolnost njezina lika (uz naglašene otpore prema vršenju majčinske uloge) isto je što i mačistički zazor/strah od njezina - ženskog - roda.

Sve što sam rekla o konceptu dramskog lika Mahlerove vrijedi i za njezinu glumačku reprezentaciju, s time da **Alma Prica** kao Alma Mahler dramski posve nemotivirano pomiče izvedbu promiskuitetnog lika prema potisnutoj energiji redovnice: mirnoća tijela, suzdržanost pokreta, decentnost odijevanja: mogli bismo je zamijeniti za **da Vincijevu** Bogorodicu. Ako stilove glume XX. stoljeća ugrubo podijelimo na **Ibsenova** "kri-

5 Spisateljica: Maja Gregl, redateljica: Ivica Boban, uloga Alme Mahler: Alma Prica

6 Ljubavnica je Burckharda, Mahlera, Klimta, von Zemlinskog, Gropiusa, Kokoschke, Zweiga, Berga itd.


N. Lušetić: *Imago*
foto: Mare Milin

tičkog", **Strindbergova** "transformacijskog", **Pinterova** "sinematskog", Brechtova "kolektivnog-i-paraboličnog" te Beckettova "nó-glumca" (kako predlaže **Gay Gibson Cima**[7]). Pricina izvedba Mahlerove ne ulazi ni u jednu od pobrojanih škola: ispovjedne replike drame izgovorene su hladnom reskošću javnog razglasa, držanje je asketsko, lik djevičanski, gesta vezana za diskretnu i doslovnu ilustraciju teksta. Koje je to glumačko stoljeće? Devetnaesto: karizma izgleda, statika tijela, dominacija scenskog govora. Ponovno: **patrijarhalnom oku** konformno, ali bez **kulturalne vidljivosti**[8] ovodobne estetske provokacije. Redateljica u radu s glumicom izbjegava istaknuti čak i bjelodani aspekt snobovske erotomanije lika tj. nemirne tendencije Alme Mahler da kopulira sa *što većim* brojem priznatih umjetnika. Glumački, Mahlerova zadržava spol(nost) samo na razini jezika kojom joj se obraćaju muškarci; inače bismo je mogli zamijenti za ozbiljnog i aseksualnog anđela. Bobanova, dakle, ni jednim aspektom predstave nije pokazala dignitet ženskog roda/spola; pokazala je slijepo povjerenje u falocentrički mimezis (termin **Elin Diamond**) - u atavizam podjele "muško/aktivno" naspram "žensko/pasivno". U razgovoru sa Željkom Bilandžijom za "Novi list" (26.4.1999), redateljica predstave ide tako daleko da izjavljuje: "Feminizam u tom smislu (ciljane poruke predstave; op. a.) smo, nadam se, već prevladali i mislim da je pitanje dublje i bolnije i za muškarce i za žene." Bojim se da feminizam, niti kao **ljutnju** (dakle konstruktivnu emociju koja kreira promjene) niti kao **zaustavljenu opresiju** niti kao **ostvareni kapacitet** ženskog roda, ovom predstavom ne samo da nismo prevladali, nego smo ga zamijenili za šovinističku logiku "neizbježne" subordinacije ženskog roda te *muškog* pogleda redateljice. Umjesto samoizabrane slobode kulturoloških kodiranja, drugim riječima, dobili smo slike političke i umjetničke nemoći.

Mlađe institucionalne redateljice, kao **Nora Krstulović** (režija **Marberova** komada *Closer*), **Nina Kleflin** (režija **Feydeauova** *Mačka u vreći*) ili **Snježana Banović** (režija **Williamsove** *Mačke na vrućem limenom krovu*), spol će na sceni nastojati što je moguće više neutralizirati, potisnuti ili zataškati. Vjerojatno nije slučajno da su posljednjih sezona sve tri birale erotski kontroverzne sadržaje, krcate konkretnim ili priželjkivanim seksualnim konfliktima te bračnim nevjerama, ali u njihovu su prikazivanju nastojale ostati puritanski "pristojne" tj. *podobne* za standarde patrijarhalnog društva. Dakle - bez "slobodnijih" dodirivanja, bez drastične golotinje, bez verbalne lascivnosti, bez homoerotičnih aluzija, bez ekstemporacija ili simboličnih vizualizacija na teme tjelesnosti ili pak seksualnosti ili uopće distribucije spolnih/rodnih uloga. Princip ovih režija vjerna je kopija viktorijanskog licemjerja: "vruće" teme rashlađene su scenografijom neutralne građanske ili urbane svakodnevice (najčešće dvosjed plus stol), uz kruto držanje te strogo i prilično suho izgovaranje teksta originalnog predloška. Glumac je korišten kao bezlična "marioneta" ili dječja igračka izrađena *na temelju* spolnih konvencija, možda najjasnije formuliranih u patrijarhalnom književnom hitu *Men are from Mars, Women are from Venus* **Johna Graya**. U Greyevoj slici svijeta nema ni govora o *sličnostima* među spolovima ili, ne daj Bože, zamjenjivosti uloga: curice su obvezatno u suknjici, dečki u hlačama; one hihoću

7 usp. Cima, G.G. (1993). *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights and the Modern Stage.* Ithaca: Cornell Un. Press

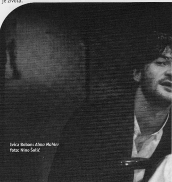
8 "visibilite culturelle" jest termin Gillesa Deleuzea



Ivica Boban: *Alma Mahler*
foto: Nino Šolić

- oni hohoću; oni se igraju rata - one glume mamice svojim bebicama, one su pomalo histerične i sklone vikanju kad stvari ne idu po planu, oni su pak u tom slučaju svikli samokontroli i alkoholiziranju. Spol i rod su različiti i zacrtani poput dobro čuvanih vojnih granica, čija nefleksibilnost ponovno svjedoči o dubokoj kulturološkoj nemoći otvorenijih, heterogenijih reprezentacija obaju spolova. Kako nas upozorava **Paul de Man**[9], svaka ekskluzivistička simplifikacija razlike - u smislu: ti si crn, a ja bijel i tu nema daljnje rasprave - ne shvaća figurativne dimenzije komunikacije; ostaje na razini doslovnosti (denotacije). Opreke tipa priroda/kultura, javno/privatno, osobno/političko, ja/drugost te muško/žensko upiru se zaustaviti dinamiku značenja, svodeći je na militarni red zavađenih strana - princip: *divide et impera*. Stoga je postmoderno stjecanje identiteta, kako muškaraca tako i žena, neizbježno vezano za *re*- ili *de*-konstrukciju dvadesetostoljetnih stečevina rimskog patrijarhalnog, falocentričkog prava. Gostovanje američke dramatičarke **Eve Ensler** s monodramom *Vaginini monolozi* demonstriralo je da susret između (tradicionalno) "muškog" jezika i (tradicionalno) "ženskog" tijela nije međusobno isključiv: moguće je *govoriti* o ženskom *tijelu* - premda to još uvijek velik dio i muške i ženske publike prilično šokira. Ono što, međutim, Enslerova žestoko odbija muško je čitanje vagine kao "objekta žudnje"[10], podižući je radije na razinu subjekta diskurza. Predstava je kolaž ispovjednih tajni najrazličitijih žena: od silovane bosanske izbjeglice koja svoje genitalije uspoređuje sa zauvijek poharanom rijekom, preko američkih žena koje se nikad nisu usudile pogledati kako izgleda "ono dolje", do elaboracije prihvaćanja genitalnih/seksualnih užitaka prema iskustvu same Eve Ensler. Kao i Eurokazova gošća **Annie Sprinkle**, Enslerova počinje nalaziti seksualnu ugodu tek kad penetrativni model heteroseksualnog odnosa potpuno zamijeni homoseksualnim modelom, što ponovno prekida mogućnost seksualnog - kao i reprezentacijskog - obilja: ovaj je put isključeno pravo na maskularnu drugost. Nisam sigurna ni da je *dominacija* autoerotičnog libida, aktivna u homoseksualnoj žudnji, konačan stupanj spolne emancipacije; autoerotizam bih (prema psihoanalitičkoj teoriji) držala poželjnom, *neizbježnom*, mada i prolaznom fazom formiranja svakog seksualnog identiteta[11].

Završila bih iznimkom iz nagoviještene situacije patrijarhalne entropije domaće spolne politike - predstavom *Imago* u režiji **Nataše Lušetić**[12]. Ondje dva muška i dva ženska lika ulaze u spolno izbalansirane, simetrične **poslovne** i **privatne** transakcije, pokazujući žurnost, nervoznost te pojačani intenzitet suvremenih razina komunikacije; posebno one seksualne. I jezik i tijelo izvođača u tu su svrhu maksimalno necenzurirani, ali nisu obilježeni vizualnim oznakama razdijeljenog roda/spola: glumci nose kulturološki identične crne poslovne kostime, na neutralnoj, praznoj, tamno obojenoj pozornici. U kulminantnom prizoru komada, svojevrsnom *odušku* od neprestane žurbe i jurnjave (prikazane grozničavim trčanjem u mjestu), gestualnoj **izvedbi** seksualnog čina uz plesnu podlogu izrazito ritmizirane glazbe dodana je i lavina psovki. Seks je ovdje roba - *fast food* - koju podjednako troše oba spola. Pitanje je da li *Imago*, u čijem se nazivu krije i podznačenje **slike** i podznačenje **socijalne reprezentacije** i termin "samopercepcije" antipsihijatra **Ronalda Lainga** - uopće čuva kategoriju spolne **razlike** među protagonistima: vjerojatnije je da su i muškarac i žena uvjetovani (pa i stvoreni) sličnom kulturalnom neurozom te identično opterećeni nemogućnošću intimnosti. S druge strane, rodne (društvene; javne) uloge vidljivo su razdvojene: jasno je da se natjecanja oko prestiža stečenog kupovinom uvijek pomodnijih automobila ili izlaženja s trofejnim ljepoticama tiču **muškaraca**, kao i da se ispovijed o žrtvovanju i podvrgavanju svog života potrebama svih ostalih ukućana tiče **ženske** uloge. No oba su kalupa kontekstom predstave izvrgnuta nemilosrdnoj kritici. *Imago*, čini mi se, filozofski teži učenju **Luce Irigaray**: u njenoj knjizi *Ovaj spol, koji nije jedini* (1985) postmoderni subjekt prikazan je, nešto slobodnije prevedeno, kao **onaon** (*elle/il*) - kako u biološkom, tako i u kulturološkom smislu. Kao ni Luce Irigaray, izvođači *Imaga* pri tom ne napuštaju dvostruko *rodno* kodiranje; najširu te "tvrdu" podjelu na muški i ženski princip[13] - uvijek definiran pod *zamišljenim* **pogledom** (ovdje: patrijarhalnih) očekivanja zajednice. Kao i za Luce Irigaray, kazališno omeđeni **onaon** ima šansu - ili kolektivnu dozvolu - prijeći u razgraničeno stanje on/ona; napor, pak, da se ostvari zajednički spol/rod u ovoj predstavi likovi ne ulažu *hotimice*; **onaon** određen(a) je okolnim tj. vanjskim uvjetima tehnogizacije života.



Ivica Boban: *Alma Mahler*
foto: Nino Šolić

9 usp. Paul de Man, *Allegories of Reading* , New Haven: Yale University Press, 1979

10 Pod znakom žene-kao-objekta stoji čitav niz domaćih predstava muških redatelja, ali o tome drugom prilikom.

11 Što nipošto ne znači da mislim kako je homoseksualnost "izlječiva" ili da bi takvom "trebala" biti.

12 Moram priznati da nažalost nisam upućena u rad dvaju neinstitucionalnih kazališnih grupa koje se također bave radikalnim čitanjima muškog i ženskog tijela: mislim na zagrebačku skupinu Not Your Bitch i MONTAŽSTROJ, kojeg su predstave sve više orijentirane na europsko tržište koje ih (na sramotu domaćeg glumišta) jedino i ugošćuje.

13 Ova je podjela prisutna i kod Julie Kristeve, kroz termin "chora" ili semiotičko (kao predjezična značenjska praksa ženskog tijela) te termin "simboličko", kao jezično artikulirani muški poredak

Tako u prvom dijelu *Imaga*, za trajanja prizora "sna" i "rada" protagonista, niu diferencirani ni rod ni spol: svi *čine*, svi *izgledaju* isto: na javi i u snu opsjednuti su pokretima penjanja na društvenoj ljestvici. Tek se u dijelu predstave koji bi mogli nazvati "zabava/oduška" formira razlika između rodnih uloga, ali spol ostaje identično konzumerski; štoviše: naglašeno instant-pornografski. *Imago* k tome demonstrira i kako je **onaon** identitet ostvariv u javnoj sferi (rad) i u privatnoj sferi (san), ali ne i u sferi "nepisanih pravila" socijalne kohezije; pogleda koji nam "sa strane" diktira superego. Filozofkinja koja nikako neće pristati na stanje **između** niti na **dihotomiju** suprotnih rodova/spolova, **Judith Butler**[14], oslanja se na učenje **Lacana**: rod je retorička konstrukcija, ali ni spol nije nikakva zacrtana anatomska drugost, već igra signifikacije koju mogu vršiti različiti dijelovi tijela[15]. Ako Butlerovu uzmemo kao najradikalniji protest protiv mačističkih konvencija prikazivanja roda/spola, bojim se da joj ni jedna predstava domaćeg glumišta trenutno nije prispodobiva. U nas, čini mi se, prevladava kolektivan stav kako je i ženama i muškarcima javna uloga (rod) kao i privatna uloga (spol; seksualnost) u stvari **nametnuta**. Predstave stoga ne problematiziraju mogućnost njihova **izbora**; eventualno mračnu stranu društvene determiniranosti. Drugi manjak kazališne reprezentacije tiče se izbjegavanja (po)ratne problematike koja bi progovorila o rutinskim silovanjima žena[16]. Koliko mi je poznato, jedino **Vesna Kesić** unutar projekta *Sexism and War: The Construction of Gender and the Origins of War in Former Yugoslavia* (unutar njujorškog "Center for Liberal Studies") razmatra tzv. seksualizaciju rata kroz fenomen masovnih silovanja, tvrdeći kako je do njih došlo djelimično i stoga što je *žena na Balkanu* percipirana isključivo kao rigidno ne-muški, ne-vrijedan spol; objekt koji nema pravo na odbijanje muškog/ratničkog subjekta. Uzmemo li u obzir podatke koji iznosi Carole Pateman[17], dakle činjenicu kako se "ne manje od sedamdeset posto silovanja unaprijed planira, visok udio uključuje dvojicu ili više muškaraca koji napadaju jednu ženu, a postoje i 'dokumentirane pojave organiziranog silovanja kao društvene institucije'", čini se da nisu jedino žene na Balkanu podvrgnute nasilju koje se služi tek *obrazinom* seksualnosti (zapravo uživajući u *moći* ili kontroli koju izvršitelj zadobiva poniženjem odabranog objekta). Nije na odmet spomenuti kako se predstava *Garaže* redatelja **Bobe Jelčića**, slijedeći tekst, bavi upravo problemom planiranog silovanja, ali prebacujući dio odgovornosti na silovani lik: iako je više puta upozorena, junakinja ove predstave u glumačkoj interpretaciji **Nine Violić** odbija povjerovati da bi joj se takvo što moglo dogoditi, odbija se zaštiti, odbija čak i zamijetiti nasilnost muških pogleda koji je neprekidno prate i tretiraju kao *plijen*, pa gledatelj u konačnom rezultatu nije siguran je li "kažnjena" zbog vlastite autodestruktivnosti (pa i gluposti) ili zbog destruktivnosti okoline. Žrtve ratnih silovanja nikako ne ulaze u sličnu kategoriju[18].



Alternativu muškom **gledanju** i **nad-gledanju** ženskog tijela, samim time i njemoj (**Baudrillard** bi rekao: dehumanizirajućoj) **distanciranosti** oka od predmeta promatranja, predstavlja ono što psiholozi nazivaju "ženskim iskustvom glasa"[19] to jest intimnog osluškivanja i tuđih glasova i vlastita unutarnjeg glasa. Simone Weil za istu pojavu koristi pojam *pozornosti* (u hrvatskom se jeziku, kao i u latinskom korijenu, radi o terminu koji je ponovno izveden iz *vizualnog* pojma "zor", to jest: "attendo"/motrim), kao hotimičnog čina sudjelovanja u - auditivnoj - dijalogičnosti; u dvosmjernosti govora[20]. Nevolje nastaju kad shemi tobožnjeg "ženskog roda" govora pokušamo prilagoditi iskustvo čitanja: prelazak oka preko otisnutih redaka jamačno je *vizualan*, ali razumijevanje teksta u nama pokreće možda najveći mogući broj unutarnjih dijaloga - s ranije pročitanim autorima, sa sadržajem kroz koji upravo prolazimo, s osobnim iskustvima kontaktiranja drugih ljudi itd. Recepcija knjige, ništa manje od recepcije kazališne predstave, ne da se svesti na "skopički režim"[21] navodno "muške" vizualne kulture. **Hal Foster**[22] razdvojit će pojmove **viđenja** i **vizualnosti** u smjeru koji pokorno slijedi distinkciju spol/rod - viđenje je fizička operacija, vizualnost pak društvena i povijesna kategorija. No istraživanja **Donne Haraway**[23], sukladno tezama Judith Butler, upravo u vizualnoj kulturi informatičke simulacije-plus-stimulacije vide mogućnost prevladavanja razlike rod/spol, odnosno stvaranja identiteta multipliciranih, **umjetnih ili diskurzivnih organizama**. Njihov je rod, kao i spol, virtualan: izgradiv, razgradiv, brojniji od odnosa dihotomije (polivalentan), zamjenjiv, ambivalentan, gotovo svemoćan. U biti, svaka ekstenzija tijela, počevši od čitanja klasičnog teksta do percipiranja kompjutorskog hiperteksta, nova je preobrazba duha reprezentacije: tijelo je *u službi* kulture, kao što je i "priroda" njezina *ispisana* ploča. Početi ispočetka, početi od nevinosti, početi od separiranog muškog i ženskog identiteta, naprosto nije moguće. Nama, čini se, preostaje čitanje "konfuzne intimnosti" (**Mallarmé**) omnipotencijalnih tijela.

Nataša Govedić je kazališna kritičarka i teatrologinja iz Zagreba

14 usp. poglavlje "Irigaray/Plato" iz knjige Judith Butler *Bodies that Matter* (1993), NY: Routlede

15 Dok za Irigaray postoje samo dva spola, za Butlerovu postoji treći: onaj u kojem funkciju genitalija ili seksualnog organa može vršiti bilo koji predmet i bilo koji dio tijela, za ma kojeg od protagonista.

16 Spomenuta Eve Ensler o silovanim bosanskim izbjeglicama progovara iz američkog konteksta.

17 U knjizi *Ženski nered* (1998: 83)

18 Drama Slobodana Šnajdera *Zmijski svlak* s temom ratnog silovanja još uvijek nije uprizorena u Hrvatskoj. Koliko znam, sličnih pokušaja tematiziranja ratnih silovanja nije bilo.

19 usp. studiju *Ženski način spoznavanja* četveročlanog tima psihologinja: Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger i Jill Mattuck Tarule, Zagreb: Ženska infoteka, 1998

20 Performans Željka Vukmirice pod nazivom *Mr. Single*, izgrađen na reprodukciji zvukova SLUŠNOG svijeta, ali iz perspektive MUŠKOG subjekta, dokaz je da ženski rod nema monopol na "uhokraciju".

21 termin Christiana Metza iz djela *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982

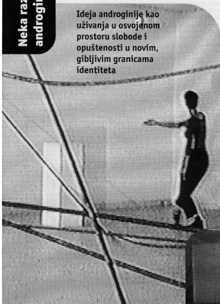
22 Forster, H. (1988), *Vision and Visuality*, New York: New Press

23 Harraway, D. (1991), *Simians, Cyborgs and Women*, London: Association Books

Neka razmišljanja o značenju androginije u plesu

Iva Nerina Gattin

Ideja androginije kao uživanja u osvojenom prostoru slobode i opuštenosti u novim, gibljivim granicama identiteta



U mom plesačkom svijetu, androginost predstavlja seksualnost koja nije definirana kao ženska i muška, već poznaje i priznaje erotičnost obje i time postaje treća.

Androgino me u plesu zanima jer je raskrinkavanje ženskog kao maskerade i muškog kao agenta moći i kontrole. Dakle, mislim o 'ženskom' i 'muškom' kao društvenim konstrukcijama.

Androginiju vidim kao rješenje (pa makar i utopijsko) binarne šifre kroz koju društvo funkcionira, traganje za harmonijom, za univerzalno ljudskim.

Od samih svojih početaka moderni ples pojavljuje se kao jedna od društvenih i kulturalnih situacija istinski subverzivnih za vrijednosti muški centriranog društva. U tradicionalnim umjetničkim formama kao što su slikarstvo i kiparstvo, poezija i literatura, žensko tijelo i ideja žene korištena je kao inspiracija ili tema. Dok su žene služile kao muze i objekti mašte, muškarci su bili umjetnici koji osmišljavaju kulturni, psihološki i društveni kontekst.

Već je prva generacija plesačica/koreografkinja početkom dvadesetog stoljeća šokirala javnost svojom ženski definiranom ženkošću. **Loie Fuller** (1862-1928), **Isadora Duncan** (1879-1927) and **Ruth St. Denis** (1879-1968), a nešto kasnije i **Mary Wigman** (1886-1975), pobunile su se protiv inferiorne ženske uloge time što su djelovale koreografski i plesački, plesale same (upravo je solo forma ono po čemu se pamte) ili u društvu žena (osnivaju ženske ansamble), a javnost ih prihvaća i poštuje kao umjetnice.

One oslobađaju tijela od restriktivnih, viktorijanskih kostima i ne zaziru od izlaska na scenu u zreloj dobi, raskrinkavajući mladost, vitkost i "ljupkost" kao samo jednu od faza u ženskom životu. Isadora Duncan pleše u poodmakloj trudnoći, što je i danas neuobičajeno, a Mary Wigman osvješteno odbija zavodljivost, erotični poziv i pokazivanje svoje ženstvenosti i ljepote u korist distanciranog, promišljenog, čvrsto strukturiranog plesa.

Ženska solo forma prekretnica je u plesnoj umjetnosti, jer je oslobodila ples obligatorne romantične ne/ostvarene ljubavi između nje i njega. Eliminirajući muškog partnera i imperativ heteroseksualnog ujedinjenja one otvaraju neke nove, specifično ženske teme.

I njihovi privatni životi bili su nekonvencionalni: Isadora Duncan skandalizirala je javnost slobodnim životom, različitim očevima svoje troje djece i vjenčanjem za znatno mlađeg ruskog pjesnika **Sergeja Jesenjina**. Mary Wigman je odbacla majčinstvo i brak u potpunosti posvetivši svoj život umjetnosti, a Loie Fuller nije skrivala lezbijstvo.

Iako se nisu javno deklarirale kao feministkinje, a polazna im je točka bila umjetnost, a ne aktivizam, prva generacija modernog plesa postavila je vrijednosti plesne umjetnosti dvadesetog stoljeća kao prostora pomicanja granica prhvatljivosti ženskih rodnih i seksualnih identiteta.

Osamdesetih i devedesetih godina ovog stoljeća događa se novi značajan pomak u prezentaciji seksualnosti u plesnoj umjetnos-



Apstrakcija je namjerna deseksualnost i neinterveniranje u dominantne trendove društva

ti. Plesna scena mijenja se sve većim ulaskom muških plesača i otvorenom prezentacijom *gay* tema. Muškost se propituje i redefinira, a "out" koreografi postaju zvijezde i miljenici plesne publike. Gotovo sva lica muško-muških odnosa, od fine, jedva primjetne erotičnosti, preko otvorene seksualnost i agresivnih, rubnih S/M tema do problema AIDSA, kao politčkog, egzistencijalnog pa čak i religijskog pitanja otplesana su na *mainstream* scenama i to kroz visoku, kreografsko-plesačku formu, tako da su plesna publika, kritika, teorija i ljudi koji sačinjavaju plesnu profesiju (*dance community*) prihvatili *gay* pitanja kao temu koja je donjela najzanimljivije pomake u plesu kraja stoljeća.
No kada govorim o *gay* sceni, govorim o muškoj sceni.
Koreografkinja je ionako zamjetno manje od koreografa, a onih koje otvaraju pitanja lezbijskog identiteta: žensko-žensku erotičnost i seksualnost, problem društvene marginalizacije, stereotipizaciju, pornografizaciju lezbijstva itd. još manje.
Otvoren lezbijski odnos na plesnoj sceni, gotovo je nevidljiv, što je začuđujuće, imajući u vidu da u plesnoj profesiji i dalje brojčano dominiraju žene, a da je medij plesa, kome je tjelesnost intrinzična, barem naizgled podatan i spretan za istraživanje seksualnosti.
Razmišljam o nekoliko mogućih pristupa analizi ovog pitanja: žene namjerno izabiru šutnju poučene tradicijom mizoginije i lezbofobije društva (čiji su mehanizmi drugačiji od homofobije).
One svjesno pristaju na nevidljivost i time sigurni prostor neimenovanog.
Ili:

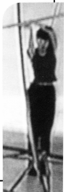
znakovi koje žene koriste kompleksniji su, netransparentniji i zahtjevniji za iščitavanje u odnosu na gotovo drsku mušku jednostavnost. Time su ženske predstave manje komercijalne pa teže ili nikako dolaze do šireg kruga publike.
Ili:
postoji kontradikcija u samoj biti plesne umjetnosti koja otežava promišljanje i žensko definiranje ženskog identiteta plesom.
Naime, plesna umjetnost postoji jer je gleda publika. Kada je gledana (iz mraka gledališta) plesačica postaje objekt i time prestaje biti vlasnica vlastitih poruka. Njeno tijelo i ples čitaju se kroz naslage društvenih konstrukata i otvoreni su manipulaciji značenja. Česta je pojava da se feministički orjentirane koreografkinje sele iz plesa u druge medije, koji nisu direktno vezani za tjelesnost, pa su neopterećeni ovim konfliktom, poput vizualne umjetnosti, filma, videa.
Unatoč ovoj diskusiji o lezbijskoj nevidljivosti danas, na samom kraju dvadesetog stoljeća, možemo sa sigurnošću tvrditi da su ženska liberacija, feministički, *gay* i lezbijski pokret postigli značajne pomake (barem u demokratski razvijenim zapadnim zemljama), a da je plesna scena bila jedna od najzanimljivijih i najradikalnijih arena u borbi protiv diskriminacije "drugih" rodnih i seksualnih tijela. Umjetnost plesa otvorila je ne samo metaforički, teorijski ili simbolički, već realni, kazališni, dakle javni prostor marginaliziranim grupama. Time su nevidljivi Oni kroz umjetnički čin kreiranja plesnih predstava progovorili o svom prešućenom i zabranjenom iskustvu.
No upravo zbog tih civilizacijskih pomaka, a i zbog zamora od političnosti i aktivističkog djelovanja, kako na ženskoj i *gay* tako i na plesnoj sceni, otvara se potreba za potpunim odbijanjem kategorija roda i seksualnog identiteta. Tu se pojavljuje ideja androginije kao uživanje u osvojenom prostoru slobode i opuštenosti u novim, gibljivim granicama identiteta. U svojoj ne političnosti ovakav stav još dublje izaziva tradiconalnu heterorealnost, jer se na nju više ne obazire.
Androginost nije apstrakcija. Osobno, ne vjerujem u mogućnost apstraktnog, ne seksualnog tijela na sceni. I u najapstraktnijim, geometrijskim koreografijama, izviruju rodni kodovi. Čak ni veliki **Merce Cunningham** koji je oslobodio ples od emocije, naracije i individualnosti te doveo koreografiju do savršenosti apstraktne forme, nije se usudio izaći iz tradicionalnih muško-ženskih uloga pa su dueti i kontakti u njegovim predstavama gotovo baletno stereotipni.
Apstrakcija je namjerna deseksualiziranost i neinterveniranje u dominantne trendove društva.
Istraživanje androginije za mene znači istraživanje istinski originalnog pokreta, dinamike, kvalitete kretanja, koji izlazi iz društvenim konstrukcijama nesputane erotičnosti tijela. Zaista originalnim plesom , smatram, može biti samo onaj koji je izvan uskih kategorija muškog i ženskog.

Iva Nerina Gattin je plesačica iz Zagreba

Par ljubavnika nestaje ispod površine: kraj baleta Labuđe jezero. Siegfrid i Odette postaju dio elemenata u koji su potonuli, a iz kojeg će se ponovno izdići. Kao identični labudovi, oni klize obzorom pozornice površinom planinskog jezera koje ih je prigrlilo. Utopljeni su se ljubavnici vratili - preobraženi. Razlike među spolovima koja ih je odjeljivala razriješena je. Ples postaje preobražaj. Nadvladava binarna metafora muško-žensko. Zamišljeni kao labudovi, ljubavni par pluta u daljinu - dok se ne spusti zastor.... Binarna metafora muško-žensko uspostavljena u u svim diskurzima zapadne kulture kao simbolički red razlike među spolovima, razriješena je - u plesu.

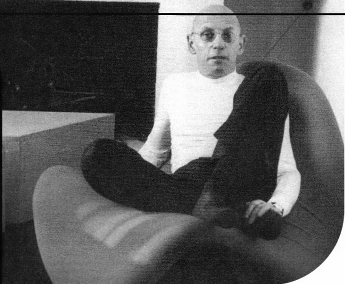
Gerburg Treusch-Dieter, "Sex, Swan and Gender", *International ballet tanz aktuell*, 8-9, 1998.

S engleskoga preveo Tomislav Brlek



Sveti Foucault i užici za sve

Piše: Ivica Buljan



Svaki politički pokret određene epohe povezan je s bitno referencijalnom knjigom za njegove borce. Prema **Davidu Halperinu**, aktivistu Act-upa (najutjecajnije svjetske *gay*-organizacije) odabrali su prvi tom **Foucaultove** *Povijesti seksualnosti*, odnosno preciznije - ideju prema kojoj je moć stalni izvor nelagode. Treba se prisjetiti kako Foucault definira moć. Moć je odnos što se ne posjeduje. To znači da se moć ne može konceptualizirati kao identitetsko vlasništvo, niti kao vlasništvo pojedinca niti kao institucije. Ne možemo, dakle, pristati na podjelu između ljudi koji posjeduju moć i onih koji je ne posjeduju. Moć je prema Foucaultu karakteristika odnosa i interakcija među osobama. Moć se ne može raspoređivati kao nešto što se izražava mučiteljima i mučenima. Odnosi moći pripadaju znatno fluidnijoj slici. Foucault, nasuprot, ne niječe odnose dominacije. Naglašava da se moć najčešće tretira kao nešto negativno, dok ona zapravo može biti pozitivna i produktivna. Između ostaloga moć proizvodi mogućnost akcije, izbora i uvjeta vježbanja slobode. Prema Foucaultu, sloboda određuje uvjet vježbanja moći i obratno. Moć nije opozicija slobodi kao što je naglašavao pokret '68. Dijalektika se više ne smješta između moći i oslobađanja, kao što se ni sloboda ne smješta izvan moći. Dakle, moć je posvuda, a otpor moći nalazi se u samu njezinu krilu. U tom slučaju cilj političke opozicije više nije oslobađanje prema stanju izvan moći, nego otpor jer se nalazi unutar nje same.

Tip moći koji zanima Foucaulta onaj je subjekata što čuvaju svoju autonomiju vježbanjem te moći. Civilno društvo, znanstvena istraživanja i intelektualne aktivnosti nisu slobodne zone moći. Obrnuto, to su zone naseljene moći u kojima se ona razvija. Foucault je pokazao da odvojenost javnoga i privatnoga kao oznaka modernih društava nije ograničila polja djelovanja moći nego funkcionira strateški širenjem istraživanja moći i umožavanjem tehnike društvene kontrole.

Moderni liberalizam eliminirao je nekenačine dominacije da bi ih razbio u različite forme što je ne čine tako napadnom, a to još više otežava borbu protiv njezina autoriteta. Foucault govori o podmuklim oblicima autoriteta. Halperin u Foucaulta nalazi ideju da učinci seksualnog oslobađanja nisu samo u tome da nas učine slobodnima u izražavanju vlastite seksualnosti, nego da nas ona više obvezuje da iskažemo seksualnost. Oslobađanje je urodilo slobodom s dvostrukim licem.

Zanimljivo je da su takve ideje koncem sedamdesetih skandalizirale *gay*-zajednicu, a danas se Foucaultovoj *Povijesti seksualnosti* pripisuje odlučujuća teoretska podloga za nastanak Act-upa. Razlozi su mnogobrojni. AIDS je stvorio potrebu za konceptualiziranjem seksualnosti. Tome treba dodati i početni ulog eksperata iz klasičnih disciplina poput medicine i biologije te potrebu reevaluacije akcija na terenu zbog sprečavanja epidemije. Veze između znanja i moći postale su evidentnije, ali i potreba za demokratizacijom znanja. Foucault od tijela čini mjesto političke borbe, što sve ima značenje u odnosu na AIDS.

Halperin na koncu misli da nema ništa elokventnije od pokazivanja da je moć posvuda vezana s iskustvom skrivanja koje oni

što su *gay*. Skrivanje je prije svega proizvod kompleksnih odnosa moći. Prema **Sedgwicku**, bili skriveni u ormaru ili izvan njega, nikako ne možemo izbjeći problematiku "ormara", odnosno nikad nismo slobodni. Iskustvo ormara više uči otporu nego neka oslobađajuća stvar. Način na koji Foucault govori o homofobiji mogla je poslužiti militantnim borcima, naročito kad tvrdi da u homofobiji prije treba vidjeti kako funkcionira nego što je ona doista. Foucaultov je ulog prokazati funkciju homofobnog diskursa. Jednu strategiju treba pobiti drugom.

Foucaultova namjera, još od radova o ludilu i razumu, bila je analizirati diskurs ne u supstanci već strateški. Ludilo i razum nisu u nepomirljivoj opoziciji, to su dvije strane iste stvari. Halperin predlaže zamjenu ludila homoseksualnošću, a razuma heteroseksualnošću, pokazujući da je podjela hetero-homo samo proizvod homofobije, isto kao što je podjela muškarac-žena seksistički produkt. Tako označen i vidljiv pojam homoseksualnosti služi samo delimitiranju i definiranju nevidljivog i neoznačenog pojma heteroseksualnosti.

Heteroseksualnost se određuje bez problematiziranja pojma, zauzimajući privilegij u nevidljivu obliku samo zato što povratno problematizira i stavlja na svjetlo dana homoseksualnost

Heteroseksualnost se određuje bez problematiziranja pojma, zauzimajući privilegij u nevidljivu obliku samo zato što povratno problematizira i stavlja na svjetlo dana homoseksualnost. Privilegij nevidljivosti znači da heteroseksualnost nije objekt znanja i istraživanja.Suprotno tomu, objekt je znanja homoseksualnost. Zanimljiv dokaz: ni na jednom sveučilištu ne postoji katedra za heteroseksualne studije.

Kažemo li da je moć posvuda i da je sloboda sadržana u moći samoj, koje bi bile diskurzivne prakse što ih možemo koristiti protiv onoga što Halperin naziva heteroseksizmom i homofobijom. Tri su rješenja: on govori o kreativnom prisvajanju i reoznačavanju; prisvajanju i teatralizaciji; izlaganju i demistifikaciji. Foucault se zauzimao za izokretanje pozicije subjekta i objekta. Opozicija subjekt-objekt konstituira model prema kojemu moćpoznavanje proizvodi efekte društvene dominacije. Opirati se znači sudjelovati u kreativnu procesu, ili Foucaultovim riječima kazano: u homoseksualnosti treba vidjeti mjesto znanja, poziciju odakle će krenuti spoznaja.

Upravljanje prijelazom objekta u subjekt daje pristup novom obliku seksualnog identiteta karakteriziranom nedostatkom jasno definiranog sadržaja. Homoseksualnost nipošto nije supstancijalna nego samo način upravljanja. A oni koji žive seksualnost bez supstancijalnog ne nazivaju se *gay* nego *queer*. Iz Foucaultove teorije Halperin razvija definiciju. *Queer* se ne referira na nešto prirodno ili na određen objekt. Svoju oznaku *queer* izvlači iz odnosa u opoziciji s normom, u odnosu spram normalnoga. Dakle, ova se definicija ne odnosi isključivo na *gay* i lezbijke već na svaku osobu koja se osjeća marginalizirana u odnosu na vlastitu seksualnost. Foucault je uozbiljio pojam *queer* prije njegova nastanka. Inspiriran Grcima, na koncu života Foucault usvaja poziciju samopostvarenja što je moramo doseći svojim životom i djelom, ne podliježući narcizmu nego radeći na intenzivnosti društvenih odnosa i na sebi. Stvaranje otvorenog *gay* miljea za Foucaulta bi predstavljalo jedinstvenu povijesnu mogućnost i oblik etičke kreativnosti povezane s Grcima.

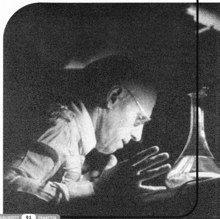
Da bi odgovorio na zahtjeve budućnosti i kreacije, Foucault ustraje na činu da se ne smije trošiti previše energije na traženje specifičnih prava jer ona umrtvljuju stvari. Smatra kako bi trebalo izložiti naslijeđena prava ispražnjavajući ih supstance da je se oblikuje po volji. Halperin daje primjer usvajanja što se ne bi smio ograničiti samo na usvajanje djece. Ideja stvaranja novih užitaka jako je prisutna. Prema Foucaultu sadomazohizam je inventivna kreacija što svojom fluidnosti naglašava nestalan karakter uloga. Riječ je o degenitaliziranoj seksualnosti što se ne fokalizira samo na genitalne organe.

Potraga za užitkom otvara vrata području što ga Foucault naziva djevičanskim. Zbog povećanja iskustva užitaka, on se zanima za droge, saune i *backrooms*, ali i zato što dopuštaju desubjektizaciju. Anonimnost povećava užitke i, što je najvažnije, nije više afirmacija identiteta već obrnuto afirmacija neidentiteta.

Prema Foucaultu, *gay* pokret ima budućnost koja će se protezat dalje od: onih koji su *gay* i *gay* kulture. On je povezan s kreativnosti i ne zanima samo homoseksualce. *Gay* kultura morat će stvoriti tipove odnosa primjenjive na heteroseksualnost.

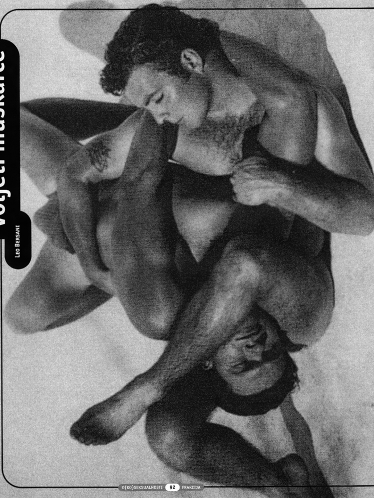
Literatura:
Michel Foucault: *L'Histoire de la Sexualite* (Gallimard, 1976)
David Halperin: *Saint Foucault, Towards a Gay Hagiography* (Oxford University Press, 1995)
Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of The Closet* (Penguin 1990)
Leo Bersani: *Homos* (Harvard University Press, 1995)

Ivica Buljan je dramaturg, redatelj i član uredništva Frakcije



Voljeti muškarce

Leo Bersani



Za homoseksualna muškarca - točnije, za razmjerno dobrostojećega homoseksualca bijelca - tema ove knjige nudi obilje povoda za zlonamjernost. Urednici su svojim opisom pitanja kojima se knjiga treba baviti više-manje isključili zamisao o bilo kakvim ozbiljnijim podjelama među nama. Podsjetili su nas da su novije feminističke, marksističke, subalternističke, *gay* i lezbijske, te rasne studije "pridonijele razotkrivanju zadrtosti i krutosti današnjih spolnih podjela", predviđevši da bi poglavlje o *Muškosti i prikazivanju*, koje upravo čitate, "trebalo istražiti u kojoj mjeri otvorene i sublimirane slike muške dominacije i moći sudjeluju u oblikovanju seksističkih, rasističkih, klasno diskriminacijskih i homofobnih stajališta." Mi smo kao autori trebali naznačiti kako "potkopati te samozadovoljne prikaze muškosti da bi se promijenio omjer snaga u dominantnoj kulturi."

Homoseksualni muškarac prema svom je određenju žrtva homofobije, pa ga takvo prevratništvo ne može ostaviti ravnodušnim, no pretpostavka da nije potrebno istražiti naš eventualni udio u prikazima tlačiteljske muškosti upućuje na određenu samozadovoljnost. Ne mogu govoriti u ime žrtava seksizma, rasizma i klasne diskriminacije (iako mnogi homoseksualci mogu), no čini mi se da bi bilo primjereno istražiti ono što bismo mogli nazvati erotskim sudioništvom homoseksualnih muškaraca upravo u prikazima muškosti koji nas isključuju.

U studiji "Je li rektum grob?" suprotstavio sam se tendenciji među *gay* aktivistima koji političke implikacije homoseksualnosti nastoje izvesti iz "položaja homoseksualaca kao potlačene manjine umjesto iz onoga što smatram... presudnije djelotvornim sponama između političkih simpatija s jedne strane i maštarija povezanih sa seksualnim užitkom s druge." Naznačio sam moguću sponu između seksualne sklonosti za grube i uniformirane struke, sentimentaliziranja oružanih snaga i desničarske politike[1]. Ukratko, spolnost se neprijeporno oduvijek politizira, no *seks* politizira na vrlo problematične načine. Ma kako raznolike bile njegove žudnje i ma koliko drugih čimbenika sudjelovalo u njihovu oblikovanju, homoseksualnu muškarcu uvijek prijeti opasnost poistovjećenja s kulturno dominantnim slikama ženomrzačkoga muškog identiteta. Isključivo ili pretežno homoseksualne muškarace spolni nagoni ipak vode izvan granica prilično uskoga kruga drugih politički ispravnih homoseksualaca. Više ili manje tajno odobravanje heteroseksualnoga muškog ženomrstva narcisoidno nam ugađa potvrdom članstva u povlaštenomu muškom društvu (a ne samo erotske glađi za njim). Istospolna žudnja uključuje mogućnost ljubavna poistovjećenja s neprijateljima homoseksualnog muškarca.

Feministice se gnušaju naše promiskuitetne muške seksualnosti; afroamerikanci nas optužuju za zanemarivanje ključnih pitanja klase i rase u korist luksuza poput našega "gay identiteta". Kao bijelci, pripadnici srednjeg sloja i homoseksualci previše smo slični svojim tlačiteljima što znači da zapravo nikad ne možemo biti dovoljno potlačeni

Nemam ni najmanju namjeru ustvrditi da je političko svrstavanje moguće u potpunosti objasniti fantazmatskim poistovjećenjima. Da bih preduhitrio takva shvaćanje svoje postavke, trebao bih valjda izričito reći da se možete paliti na mornare, a da pritom *niste* desničarski militarist. Našim se fantazmatskim obuzetostima često suprotstavljaju svjesniji i racionalniji razrađeni vidovi težnje prema drugima, poput simpatije ili divljenja ljudima koje ne moramo nužno željeti. Ta napetost sadrži važnu moralnu dimenziju našega političkog angažmana. No njezino osvješćivanje uključuje osvješćivanje oba skupa određenih čimbenika, i to možda ponajviše onih poistovjećenja i erotskih zanimanja koja često nerado priznajemo. Kulturna ograničenja pod kojima djelujemo ne uključuju samo vidljive političke strukture nego i fantazmatske procese kojima eroticiziramo stvarnost. Bez obzira na to jesmo li rođeni kao heteroseksualac ili homoseksualac, moramo naučiti željeti određene muškarce i žene, a ne željeti druge: naša je *organizacija* spolnih nagona kulturno postignuće. Možda nigdje nismo tako učinkovito i podmuklo manipulirani kao u svojim "najosobnijim" odabirima ili sklonostima u izboru predmeta žudnje. Podrijetlo je tih odabira kulturno, a posljedice političke. Nastojanje da shvatimo ono što bismo mogli nazvati crtom ograničenja što se proteže između ljudi samo je po sebi politički imperativ. Možda nema trenutka u kojem predmet žudnje homoseksualna muškarca nije društveno utemeljeno i nadmoćno određivao što znači biti muškarac. Izvoran homoseksualan, muški i politički identitet tako uključuje ne samo borbu protiv određenja muškosti i homoseksualnosti koja ponavlja i nameće heteroseksistički društveni diskurs, nego i protiv upravo onih određenja što ih tako zavodljivo i vjerno zrcale muška tijela koja u sebi nosimo kao stalno obnovljiv izvor uzbuđenja. Obuzetost hegemonijskim prikazom muškosti u homoseksualnih muškaraca nije isključivo erotska. Ono što, na primjer, želimo prikazati kao zajedničku borbu homoseksualnih muškaraca i lezbijki protiv homofobne kulture pod muškom dominacijom, sadrži i društveni jaz između dvaju partnera u tom savezu. Za naš savez najčvršća je osnova zajednička potlačenost: diskriminacija kao rezultat seksualne sklonosti prema istom spolu. No lezbijke su potlačena skupina seksualno obuzeta potlačenom skupinom. Ne samo da su homoseksualni muškarci potlačena skupina koju privlači vladajući spol, nego tom spolu i sami pripadaju. Nije nimalo čudno što su lezbijke (osobito ranih godina *gay* pokreta za emancipaciju) bile tako nepovjerljive prema homoseksualcima s kojima bi ih trebao vezati zajednički cilj.

Među manjinama i potlačenim skupinama mi smo zapravo prezreni. Feministice se gnušaju naše promiskuitetne muške seksualnosti; afroamerikanci nas optužuju za zanemarivanje ključnih pitanja klase i rase u korist luksuza poput našega "*gay* identiteta". Kao bijelci, pripadnici srednjeg sloja i homoseksualci previše smo slični svojim tlačiteljima što znači da zapravo nikad ne možemo biti dovoljno potlačeni. Ne odričući se urođenih nam povlastica, zbog njih se tako neprestano ispričavamo. Ako smo dobrostojeći bijelci, stidimo se; a ako je "muško *ja*" uživalo svojevrstan psihički i kulturni monopol nad subjektivnosti koji treba razbiti", nastojat ćemo se ponovno roditi, ovaj put, kao što stoji u jednoj novijoj knjizi, feministički "porođeni" u žarkoj nadi da ćemo uspjeti "dekonstruirati" svoje odbojno preporođeno muško *ja*.[2]

Ne osporavajući dobronamjernost ili pamet onih koji daju takve izjave o "samobrisanju", trebali bismo im pristupiti podozrivo. Muška se homoseksualnost društveno oduvijek očitovala kao vrlo specifična mješavina konformizma i transgresije. Za siromašna afroamerikanca konformizam je prihvaćanje rasnih i ekonomskih nepravdi koje njega ili nju pogađaju; za ženu je konformizam prihvaćanje heteroseksističkog određenja ženskog identiteta; za većinu homoseksualnih muškaraca konformizam je ubiranje povlastica koje su im kao muškarcima ponuđene. Ma što žena pristala učiniti za dominantnu kulturu, neće ostvariti sve povlastice koje su u našem društvu ucijepljene u muškost. Ma što **Clarence Thomas** pristao učiniti, neće postati potpuni bijelac. Naravno, dvostruki život na koji su homoseksualci prisiljeni nosi goleme pritiske, no čak su i ti pritisci svojevrsna naslada. Ako s njima možemo živjeti i ne uhvate nas (a sve te *ako* ne treba potcijeniti), prednosti su doista vrlo velike: otvaraju se potencijalno neograničeni izgledi društvenog napredovanja, a seksa koliko nam volja, prema potrebi krišom.

Čini mi se da bi bilo primjereno istražiti ono što bismo mogli nazvati erotskim sudioništvom homoseksualnih muškaraca upravo u prikazima muškosti koji nas isključuju Novo promišljanje homo - identiteta moglo bi nas dovesti do spasonosna devaloriziranja razlike ili točnije, do poimanja razlike ne kao traume koju treba prevladati (taj pogled njeguje heteroseksistički muški odnos prema ženama), nego kao neugrožavajućeg dodatka istosti

Ako je homoseksualna posebnost previše uznemirujuća tema (i za nas i za heteroseksualnu Ameriku, iako su nam razlozi različiti), mami nas mogućnost uklapanja - ili u druge potlačene skupine u čežnji da postanemo dostojni njihova položaja, ili u matičnu Ameriku. Homoseksualnost je intelektualno ugodno promišljati kao nešto epistemološki i politički mnogo važnije od seksualne sklonosti. *Anđeli u Americi*, na primjer, svojoj su oduševljenoj publici govorili da homoseksualnost u Americi osamdesetih godina nije bila samo metafora **Reaganove** Amerike, nego možda cijele povijesti Amerike, zemlje u kojoj "nema bogova, ... nema sablasti i duhova ... nema anđela, ... nema duhovne ili rasne prošlosti, postoji samo politička.[3]" Golemi uspjeh šeprtljava i pretenciozna komada **Tonyja Kushnera** pokazatelj je, ako nam je još jedan takav pokazatelj uopće trebao, da je Amerika spremna gledati homoseksualce i o njima slušati - uvjerimo li je kako prisni, moralno iskreni i neškodljivo znakoviti možemo biti.

Pozdravljajući takva svođenja i izjednačavanja, te istodobno tvrdeći da smo različiti izbjegavajući definirati tu razliku, otvaramo se zamjerkama i osveti svih skupina koje naposljetku moraju shvatiti što nas od njih dijeli. "Muškarci u feminizmu", na primjer, sigurno će izazvati gnjevne primjedbe o "feminizmu bez žena". Riječ je o naslovu knjige **Tanie Modleski** koja uspoređuje odnos između feminizma i nekih od njegovih suvremenih muških teoretičara s odnosom majke i muškog djeteta u poimanju mazohizma **Gillesa Deleuzea**, gdje se muško dijete udružuje s majkom protiv Zakona oca, a funkcija je majke da ga batinama izbije iz sina. Tim je teoretičarima, tvrdi Modleskijeva, "sam feminizam zauzeo mjesto majke koja se poistovjećuje sa zakonom." No, taj je savez, kao što Modleskijeva kaže, "s feminističkog stajališta osuđen na propast, osim ako ne dođe do otvorena suočenja s ocem i prorade cijele dijalektike prezrenosti; u suprotnome, kao što potvrđuje Deleuzova analiza, otac ostaje na vlasti kao bitna, iako možda skrivena referentna točka i zapravo bi mogao svakog trena slavodobitno izaći iz svog skrovišta"[4].

Tako muškom feminizmu prijeti opasnost da ostane - još jedna - isključivo "muška stvar", što opet potvrđuje golemu poteškoću koju muškarcima predstavlja ne istupanje *u ime* žena ili međusobna komunikacija *preko* žena, nego *obraćanje* ženama. Povrh toga, utješniji projekt političkog grupiranja protiv navodno zajedničkog neprijatelja (koji, zapravo, još čvrsto drži vlast i ne osvrće se na optužbe) izostavlja mogućnost prema kojoj bi nesposobnost za takvo obraćanje bila sastavni dio muškog identiteta (i heteroseksualnog i homoseksualnog). Fantazmatski dosluhi poriču se varljivo samožrtvujućim sudjelovanjem u borbi protiv zlog Zakona zlog patrijarhata, pa se protiv tih dosluha, odnosno protiv premoćne i složene muške obuzetosti zakonom, još teže boriti .

To dehomoseksualiziranje i deseksualizacija homoseksualnog identiteta - a i jedno i drugo prikrivaju uzbuđeni i

uznemireni odnos muške homoseksualnosti prema hegemonijskim slikama muškosti - nedavno su određeni i potvrđeni kao "teorija *queera*". Pojam *gay* tu postaje ono što **Michael Warner** u uvodu važnom zborniku ogleda teorije *queera* naziva "nesmiljenim" otporom sustavima normalnoga[5]. To široko određenje sve sudionike otpora stavlja u istu *queersku* vreću - cijenim taj poopćavajući postupak, no on izostavlja pobliže određenje seksualne svojstvenosti otpora. A to je osobito nezgodno jer, iako dvosmisleno, *queerski* teoretičari prosvjeduju protiv isključivanja seksualnoga iz političkoga. Prosvjedujući protiv ljevičarske teorije društva u kojoj seksualnost nema nikakvu ulogu, Warner povećava izglede za nametanje "seksualnosti kao primarne kategorije društvene analize"; **Andrew Parker** traži "analizu klasnih tvorevina s obzirom na seksualnost"[6] No ako ne odredimo kako *seksualna specifičnost queerskog* identiteta (koja je možda zajednička mnoštvu načina da se bude *queer* i mnoštvu prilika u kojima jesmo *queer) queerima* pruža posebnu sposobnost da ostvare taj izazov, verojatno ćemo ponuditi njegovu već dobro poznatu i tek liberalnu inačicu.

Činjenica je da u sjajnu ogledu o **Thoreau** Warner potkrepljuje političku produktivnost određena oblika seksualnosti. Dojmljivo ocrtava vezu između Thoreauove analnosti i "paradigmatskih liberalnih problema samovojnosti i uzajamnosti," te time uvjerljivo ilustrira kako "tijelo uvijek nastanjuje političke sustave "[7]. No u *Strahu od queerskog planeta* njegova je formulacija *queerskoga* političkog izazova sama po sebi paradigmatski liberalna: "Biti *queer*... znači moći više ili manje artikulirano osporiti uvriježeno shvaćanje značenja spolnih razlika, svrhe države, onoga što podrazumijeva pojam zdravlje, definicije pravednosti ili dobra odnosa s okolišem na našem planetu.[8] Nagovještaj da morate biti *queer* da biste shvatili što je "pravednost" ili "što podrazumijeva pojam 'zdravlje'" doima se osobito potcjenjivačkim prema većini ljudskih bića - naravno, osim ako *queer* ne lišimo njegove (neizbježno manjinske) seksualne specifičnosti i jednostavno ga postavimo kao *posljedicu* određena shvaćanja pravednosti ili zdravlja. Ako značenje *queerskog* identiteta nadilazi uvođenje seksualnosti u političke analize, ako modaliteti žudnje u tom smislu nisu samo predmeti i posljedice društvenih operacija nego sastavni dio našeg zamišljaja društvenosti i političnosti, treba pojasniti kako erotska žudnja za istim može revolucionirati i samo naše shvaćanje stvarnog ili mogućeg društvenog uključivanja ljudskog subjekta

Lauren Berlant i **Elizabeth Freeman** u istom zborniku povlače važnu razliku između u svojoj biti otvorene *queerske* nacije i "nijekanja njihove vlastite publike", a taj raskol smatraju svojstvenim i nekim dijelovima pamfletističke kulture: "Zahtjev za primanje u Naciju kučki, na primjer, odbacuje obećano zajedništvo zajedničkog čitateljskog kruga, povlastice zajedničkog jezika i sigurnost protuidentiteta.[9] Nadahnut opisom "razmjerno nove pojave" "društvenog carstva" u **Hannah Arendt**, carstva koje se osniva na "konformizmu" i u kojem "one koji ne poštuju pravila mogu smatrati asocijalnim i abnormalnim," Warner zanimljivo završava postavkom da se *queeri* protive "kulturnoj pojavi podruštvljavanja." No svođenje prosvjeda na odgovor "normalizacijskim metodologijama suvremene društvene spoznaje"[10] ponešto umanjuje vrijednost te postavke. Postoji i radikalnija mogućnost: *sam homo-identitet traži ponovno određenje odnosnosti na svim poljima*. Od otpora normalizirajućim metodologijama važnija je potencijalno revolucionarna, a homoseksualnoj žudnji možda prirođena nesposobost za ostvarenje heteroizirane društvenosti.

Prikazi muškosti u našim društvima tako su moćni da se toj moći možemo oduprijeti možda jedino privremenim povlačenjem iz same odnosnosti i ponovnim određenjem društvenosti. Značenje toga zapravo su nam ocrtali međusobno tako različiti pisci kao što su **Gide** i **Genet**. Žudnja za istim potkopava tlačiteljsku psihologiju žudnje kao nedostatka (psihologiju koja društvenost temelji na kastraciji). Novo promišljanje homo - identiteta moglo bi nas dovesti do spasonosna devaloriziranja razlike (koja, kao što tvrdi **Monique Wittig**, uvijek podrazumijeva hijerarhiju) ili točnije, do poimanja razlike ne kao traume koju treba prevladati (*taj* pogled njeguje heteroseksistički muški odnos prema ženama), nego kao neugrožavajućeg dodatka istosti.

S engleskoga prevela Vlatka Valentić

Iz *Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture, No. 11)*, ur. Maurice Berger, Brian Wallis, Simon Watson, Routledge, New York & London, 1996.

1 Bersani, "Is the Rectum a Grave?" u Douglas Crimp, ur., *AIDS/Cultural Analysis/Cultural Activism* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1988.), str. 206.

2 Vidi osobito uvod u Joseph A. Boone i Michael Cadden, ur., *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism* (New York i London, Routledge, 1990.)

3 Tony Kushner, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes, Part One: Millenium Approaches* (New York: Theatre Communications Group, 1992), str 72

4 Tania Modleski, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age* (New York i London, Routledge, 1991), str. 69-70. Vidi i Alice Jardine i Paul Smith, ur., *Men in Feminism* (New York i London, Methuen, 1987.)

5 Michael Warner, "Introduction" u Warner, ur., *Feer of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.), str. xxvi

6 ibid., str xv; Andrew Parker, "Unthinking Sex: Marx, Engels and the Scene of Writing" u ibid., str. 22

7 Michael Warner, "Thoreau/s Bottom," *Raritan* 11 (zima 1992.): 78.

8 Warner, "Introduction," str. xiii

9 Lauren Berlant i Elizabeth Freeman, "Queer Nationality", u Warner, ur., *Fear of a Queer Planet*, str. 221.

10 Warner, "Introduction", str. xxv, xxvii.

Seksualizacija medija

Spol i rod u recentnoj performans produkciji u Sloveniji

Piše: Nataša Sukič

Eclipse

U devedesetim se godinama može zamijetiti kako je Ljubljanu zahvatio pravi val festivala (*Grad žena*, *Ljepota ekstrema*, filmski festival *Tjedan lezbijskoga i gay filma*), ili pak "redovnih" pojedinčanih događaja (*body-art* performansi u galeriji *Kapelica*), povezanih s kazališnim ili filmskim reprezentacijama spola i seksualnosti. U središtu pozornosti jest ljudsko tijelo - virtualno tijelo, tijelo kao tekst, tijelo kao političko stajalište, boležljivo tijelo, krhko tijelo, tijelo zaraženo smrću i zapisano smrti...Tijelo ispostavljeno pogledu gledateljstva, bez ikakve intime. Često i nijemo tijelo koje za sporazumijevanje upotrebljava samo pokret ili radnju.

U suvremenom je društvenom okolišu neverbalna, vizualna komunikacija, koja ne samo što je potisnula verbalnu, nego je izjeda, simplificira i modelira s obzirom na kod vizualne kulture, gotovo već trend. Riječ je o svjetsko-povijesnom obratu od riječi prema slici, od diskurzivne prema figuralnoj komunikaciji, gotovo formaciji koja značajno određuje postmodernu (**Janez Strehovec**).

Kritičnost, nova društvena angažiranost, nove političke i socijalne teme (AIDS, beskućništvo, ovisnost o drogama, nasilje u obitelji, pobačaj, spolno iskorištavanje djece, feminizam, pitanje različitih seksualnih identiteta...) s jedne strane i eksperimentalnost filmskog i vizualnog jezika, njegovih predodžbi i tehnologije s druge strane, uistinu nisu nikakva novost koju su u Ljubljanu dovele devedesete. Sjetimo se samo značajne slovenske video-produkcije osamdesetih, kada je video reprezentacija bila prostor seksualnog i mentalnog reda i nereda, konceptualnog i političkog. Video- medij osamdesetih je posebice reflektirao dva polja: tijelo povezano sa seksualnošću i povijest povezanu s politikom.

Osamdesetih smo, tako, bili svjedocima "prekomjerne" seksualizacije video medija. Ta je refleksija preuzela na videu oblik svjesno performirane pornografije, kojom je bilo neposredno označeno i u cijelosti pred kamerama izvedeno uprizorenje seksualnog akta, s izborom istospolnih seksualnih partnera i prikazivanjem (heteroseksualnog, kao i pomoću teatralnih elemenata i pomagala uprizorenoga hermafroditskog) golog tijela. Medijsko pozicioniranje istospolnih preferiranja u kontekstu socijalizma možemo shvatiti kao politički akt *par excellence*. Svi su ti događaji u video umjetnosti bili uvjetovani razvojem civilnih društvenih pokreta u Sloveniji, pod kojima podrazumijevam *gay*, feminističke, lezbijske i mirovne pokrete što su se u slovenskom prostoru usustavili sredinom osamdesetih. Pri tome su takozvani "devijantni" neheteroseksulani izbori predstavljali političko pozicioniranje seksualnog u socijalizam. Upravo je video medij bio taj koji je prouzročio pomak politiziranja seksualnih identiteta s margine, iz *undergrounda* u sferu javnoga; to je nedvojbeno bilo povezano s propitivanjem takozvanih građanskih prava u socijalizmu.

Primjer za uvođenje marginalnih seksualnih identiteta u video stvaralaštvo jest glazbena i multimedijska skupina **Borghesia** (**Zemira Alajbegović**, **Neven Korda**, **Aldo Ivančić** i **Dario Sereval**). Grupa je svoju izražajnost gradila na kombinaciji *techno* glazbe, tekstualne kritičnosti, psihodelije i sadržaja s društvenog ruba (**Marina Gržinić**). Tako već u njihovim ranim spotovima, skupljenih na kompilaciji *Tako mladi* (Forum, 1984) možemo pronaći, primjerice, homoerotične slike, S/M homoerotski seks i slično.

U devedesetima se ne radi toliko o otkrivanju novih sadržaja u umjetnosti, već o njihovoj snažnijoj vidljivosti. Ono što je još prije deset godina spadalo u svojevrstan kulturni *underground* danas je, zahvaljujući brojnim događajima, povezanim s tijelom, spolom i seksualnošću, skoro pa dio *mainstreama*.

Prvi festival *Ljepota Ekstrema* (Cankarjev dom, lipanj 1997.) sastojao se od ciklusa četiri *body-art* performansa. Nastupili su **Jerome Bel** (Francuska) s predstavom *Jerome Bel*, **Annie Sprinkle** (SAD) s predstavom *Hardcore iz srca - moj filmski dnevnik 25 godina metamorfoseksualnosti*, **Ron Athey** (SAD) s predstavom *Izbavljenje* i **Lawrence Steger & Ron Athey** (SAD) s djelom u nastajanju *Nepokvarljivo meso*. Četiri umjetnika, četiri posve različita pogleda na tijelo, koje je u njihovome slučaju medij kojim šalju svoje snažno socijalno obojane poruke. Četiri minimalističke priče o (ne)prilagođenosti društvu, o spolnosti, o užitku, o sladostrasti, o teroru, o intimnome i društvenome, o nevidljivom, skrivenom životu na društvenoj margini, o bliskom iskustvu sa smrću...

Drugi dio festivala *Ljepota ekstrema* dogodio se ove godine (od 1. do 7. ožujka u galeriji Kapelica i Cankarjevom domu). Nastupilo je sedam različitih grupa ili samostalnih umjetnica i umjetnika: **Davide Grassi, Teddy Bear Company, Goran Bertok, Motus, Eclipse, Marcel.li Antunez Roca** i **Ema Kugler**. Festival je bio nekakav *hommage* nedavno preminulome **Lawrenceu Stegeru.***

Personalizirana kultura donosi posve nove društvene vrijednosti: poštivanje razlika, kult osobnog oslobađanja i opuštenosti, ozakonjenje užitaka, priznavanje zahtjeva pojedinaca, poštivanje subjektivnih razlika i posebnosti

Katalonski umjetnik **Marcel.li Antunez Roca** (osnivač legendarne skupine **La Fura dels Baus**) svojim je koncertom za četiri robota *Mut* (galerija Kapelica) i performansom *Afazija* (CD) prikazao interaktivnu povezanost tijela, stroja, slike i zvuka i uvjerljivo nas preselio u neku drugu, protetičku realnost. Njegova elektronska *Odiseja*, njegovo ***kibernetičko*** odnosno ***techno tijelo*** koje je upravljalo robotima (zvukom) i videom (slikom), pomoću kojih je gledatelja vodio u nadrealistički svijet virtualnih prostora, više je no dokaz kako devedesete više nego ikada pripadaju vizualnome, kako za svoje izražavanje zapravo i ne trebaju riječi.

Ako slijedimo **Deleuzea i Guattarija** koji kažu kako tijelo nema spola, odnosno kako je spol projekcija društvenih silnica na tijelo, možemo zaključiti kako tijelo nije primarno određeno svojim funkcijama, organima, simptomima ili spolom. Umjesto toga tijelo je primarno ***kinetičko***, konstituirano svojim kapacitetom za međusobno povezivanje s ostalim tijelima. Kompjutorska mreža igra prijenosnika utjecaja kroz tijela i među njima. Naši su identiteti neograničeni snagom naše imaginacije. Tako možemo replicirati na tisuće virtualnih kopija samih sebe. Tijelo je još samo komandni/kontrolni stroj, transportiran u zapisanom kodu. Sudjelujemo u procesima ponavljanja i mehanizmima sjećanja koji reproduciraju mehaniziranu kulturu.

Talijanska grupa **Motus** koristi se, više nego klasičnim kazalištem, *cyberpunk* instalacijama, video-ekranom, ikonografijom popa i kiča, S/M estetike itd. Šarenilo događaja dodatno oživljava pokretna scena. U središtu su ***fetišizirana tijela*** onih koji nastupaju, tijela koja koketiraju, kako s istospolnim tako i heteroseksulanim spolnim praksama, ***narcisistička tijela*** koja poziraju, izmjenjuju poglede s publikom. *Pobješnjeli Orlando* (prema renesansnom Ariostovom mitu) grupe **Motus** bio je, u usporedbi s ostalima, "najkazališnija" predstava ovogodišnjeg festivala.

Također, talijanska se grupa **Teddy Bear Company** (TBC) ljubljanskoj publici predstavila instalacijom *Ba'al zebub* gdje smo mogli vidjeti razgolićeno tijelo, uhvaćeno u terariju punom muha. Tako, kad TBC voajerskom pogledu ispostavljaju golo,

slabunjavo tijelo, dakle ono koje obično spada u intimnu, zasebnu sferu, pokazuju kako se javno i privatno kodiraju u i na tijelu. Ipak, ako je gledatelj u tom slučaju nositelj voajerskog pogleda, to još ne znači da pri tome uživa; upravo suprotno, TBC ga svojim umjetničkim akcijama pune tjeskobom i krajnjom nelagodom, ukratko nimalo ugodnim osjećajima. U svojem drugom performansu, odnosno instalaciji, *Peep show*, također uvrštenom u program ovogodišnjeg festivala, čine još korak dalje; u tom erotično-sakralnom događaju pri proučavanju voajerske paradigme čine iznenađujući preobrat. Gledatelj odjednom postaje onaj koji je opažen, odnosno, nadzire ga akter koji u *peep show* kabini utjelovljuje crkvenu vlast.

> **Ono što je još prije deset godina spadalo u svojevrstan kulturni *underground* danas je, zahvaljujući brojnim događajima, povezanim s tijelom, spolom i seksualnošću, skoro pa dio *mainstreama***

Talijanski performer **Davide Grassi** u video-instalaciji *Overturnment - Nuk*learno tijelo, koristeči se suvremenim medicinskim istraživanjima, svoje fizičko tijelo prenosi, odnosno prekodira u digitalni zapis. Tako pred gledateljem "zaživi" ***digitalizirano tijelo*** odnosno ***nuklearni dvojnik***, fluidna, eterična elektronska egzistencija, koja postoji u plinskoj komori i predstavlja paralelni, prividni svijet.

Slovenski fotograf **Goran Bertok** ovoga se puta našao u ulozi redatelja S/M performansa s naslovom *Meso roba*. Kroz ritual (samo)žrtvovanja i nasilja postaje ***tijelo predmet susreta boli i užitka***.

Slovenski porno-umjetnici **Eclipse** u galeriji Kapelica predstavili su se svojim najnovijim performansom *Venerin test*. Muško tijelo, preciznije muški spolni ud, služi kao instrument i u ulozi je nekakvog mjerača odaziva na desetak nabrojenih imena slovenskih umjetnica koja performerka, dok masira tu svojevrsnu spravu za mjerenje, naglas nabraja. Muškarcu koji je ostavljen na milost i nemilost pogledima publike istovremeno je oduzet njegov vlastiti pogled (ima povez preko očiju) i ono što je vidljivo jest kako je njegova jedina funkcija isključivo uloga objekta. Tijekom nabrajanja ne događa se zapravo ništa - instrument ostaje u prvotnom (splasnutom) položaju, iz čega možemo zaključiti barem to da je društveni pogled (pogled muškarca) na žensku umjetnost pogled odsutnosti zanimanja, odnosno, ako želite, muškarac se na žensku umjetnost odaziva impotencijom.

Na festivalu je premijerno bio prikazan i videofilm slovenske umjetnice **Eme Kugler** pod naslovom *Menhir* (napravljen prema istoimenom performansu). Ema Kugler već je niz godina djelatna na slovenskoj alternativnoj umjetničkoj sceni i iza sebe ima zavidan opus uspješnih i nagrađenih projekata. Ujedno je upravo ona ta koja zorno spaja ranije spomenutu ideju kako video-medij reflektira dva polja: ***tijelo povezano sa seksualnošću*** i ***povijest povezanu s politikom***, ideju koju su slovenski video umjetnici gajili i razvijali još osamdesetih. U svojem najnovijem projektu istražuje na koji se način institucionalno nasilje represivnog aparata (politike, vojske i crkve) manifestira, odnosno upisuje u/na tijelo.

Izražajni jezik festivala *Ljepota ekstrema* jest performans, što je razumljivo i jedino logično ako se podsjetimo da performans možemo razumjeti kao semiotički događaj *par excellence*, kao događaj koji razbija iluziju o tome da je ono što gledatelj vidi prirodno. Ujedno, on također uzima u obzir i činjenicu kako su sve ljudske aktivnosti determinirane društvenim konvencijama. Golo tijelo, odjeveno tijelo, transformacije na tijelu.... samo su neke od nebrojenih mogućnosti improvizacije tijelom. Performans i *body art* u suštini niti nisu toliko rad s tijelom kao takvim, već su način razmišljanja o diskurzu tijela. To su simbolički strojevi koji pomoću strukture umjetničkih praksi izraza metaforički pokazuju smjerove tjelesnog razvoja. U biti osiguravaju dobru osnovu za ponovno promišljanje odnosa između konvencionalnih koncepata pogleda na tijelo kao prirodnu kategoriju i njegovih potencijala (primjerice, kiborzi u elektronskom svijetu virtualne stvarnosti). Činjenica da su mogućnosti izraza privilegiranog semiotičkog instrumenta, što ljudsko tijelo nedvojbeno jest, virtualno bezgranične, daje performansu i *body artu* posebno mjesto unutar suvremene umjetnosti i toga su organizatori festivala (prije svega **Jurij Krpan**, umjetnički voditelj Galerije Kapelica koji je zadnjih godina galeriju na Kersnikovoj 4 promijenio u prostor namijenjen isključivo takvim umjetničkim praksama) bili itekako svjesni.

Drugi zanimljiv festival jest *Grad žena* (osnovala ga je direktorica festivala **Uršula Cetinski**, u ulozi selektora našao se **Koen Van Daele**), multimedijski međunarodni festival koji je u slovenski prostor uveo do sada "nepoznate" umjetničke sadržaje - stvaralaštvo ženskih autorica sa snažnim feminističkim, u vrlo ograničenom opsegu i lezbijskim nabojem. Ovo drugo u javnosti i medijima isprva je podiglo mnogo prašine i upravo zbog toga festival ima, iz godine u godinu, prilične financijske poteškoće. Tako je, primjerice, lani jedan poslanik s desne strane gradskog parlamenta iznio ideju kako bi novac od festivala namijenio financiranju *body-builderskog* kluba. Na koncu je novac za festival pristigao iz gradskog fonda za sterilizaciju golubova.

Svrha je festivala više nego jasna: smjestiti žensku umjetnost i ženske autorice tamo kamo spadaju - u arenu i u povijest suvremene umjetnosti. Festival svojim sadržajem (prije svega okruglim stolovima) poručuje da je diskriminacija žena još uvijek sveprisutna. U reprezentacijama, interpretacijama, kritikama, pogledima. Pri tome je posebno sporna lezbijska umjetnost koju ne samo da je u pravilu prešućuje etablirana kritika, već je obično previđa feministička kritika.

Pri pokušaju definiranja lezbijske kulture i umjetnosti mogla bih na početku postaviti sljedeću tvrdnju: *zbog svoje netradicionalnosti lezbijska je kultura u nekom smislu paradigmatski postmoderna*. To je zanimljivo ne samo za studij "lezbijske kulture", koji znači labavu i amorfnu domovinu imaginarnoga za lezbijke koju konstruiraju zajednički (i sporni) znakovi i tekstovi, već je zanimljivo i za studije same kulture i njezinoga odnosa prema hegemoniji, grupnom/osobnom identitetu i hijerarhiji istina. Ukratko, u primjeru lezbijske kulture i umjetnosti parcijalna je i politička priroda *mainstream* kritike suočena s nizom praksi koje se okupljaju oko posve drukčijeg niza vrijednosti.

Možemo reći kako je kultura devedesetih, u svojim raznim kontradiktornim oblicima, maskulinistička kultura erosa, ljubavi, želja, ženstva, mladosti i ljepote, kako je, dakle, upravo opsjednuta seksualnošću i tijelom (njegovom estetikom, njegovim izgledom); zato umjetnički odgovori tipa **Orlan** uopće više ne iznenađuju. Iako suvremena umjetnost u svoje razmišljanje uključuje i ***socijalne teme*** koje svjedoče egzistencijalne teškoće, kako manjinskih kultura i pojedinaca, tako i posve marginaliziranih grupa - beskućništvo, AIDS, rasizam, seksizam,



Motus: Orlando Furioso

nasilje, alkoholizam, ovisnost o drogama, pobačaj, spolno iskorištavanje djece, feministička pitanja, transseksualnost, *gay* i lezbijski identitet... možemo ih razumjeti i kao ***umjetnost identiteta***, štoviše identiteta koji proizlazi iz ***spola*** i **seksualnosti**, odnosno povezivanje umjetničkih i socijalnih pokreta nekakav je *leitmotiv* u razvoju suvremenih umjetničkih tijekova.

Pod snažnim utjecajem feminističkog pokreta, koji promiče posve novu, nepoznatu figuru ženskosti, polimorfnu i seksualiziranu, oslobođenu strogih društvenih uloga i koji uvodi koncept za *osobno je političko*, sedamdesetih se, prije svega u SAD-u, počeo razvijati novi izražajni medij, umjetnost performansa (hibridna, multikulturna forma koja spaja vizualnu umjetnost, eksperimentalno kazalište, ples, glazbu, poeziju i rituale, a koja je povezana s minimalizmom i konceptualnom umjetnošću). Performans je bio idealna izražajna mogućnost za bavljenje ***ženskim temama*** kao što su trudnoća, pobačaj, nasilje u obitelji, silovanje... Pri tome je posebno zanimljiv *body art performans*, suvremena umjetnička praksa čiji je zajednički nazivnik pokušaj dešifriranja ljudskog tijela i njegovo smještanje u stvarne društvene kontekste. *Body art* uvodi kako osobne tako i društvene aspekte - trenutak, dakle, kad umjetnik, odnosno umjetnica postaju ujedno subjekt i objekt svoje umjetnosti.

Festival *Grad žena* koji je svoja vrata ljubljanskom (prošle godine i mariborskom) gledateljstvu otvorio 1995. godine u slovenski je prostor uveo čitav spektar projekata čije su autorice isključivo žene: koncerte, izložbe, kazališne predstave, filmske i video projekcije, okrugle stolove itd. Vidjeli smo tako brojne, više ili manje poznate svjetske umjetnice: **Meredith Monk**, **Darci Picoult**, **Meg Stuart**, **Shirin Neshat**, **Zehavo Ben**, **Džansever**,



Wendy Houston, **Zeeno Parkins & Janene Higgins**, **Marinu Abramović**, **Kitt Johnson**, **Claude Wampler** itd. Vidjeli smo i Oskarom za najbolji strani film nagrađenu *Antoniu* redateljice **Marleen Gorris**, zatim film redateljice **Mary Harron**, priču o ozloglašenoj **Valerie Solanas** (autorica *SCUM Manifesta* u kojem je izrazila svoj feministički gnjev i nagomilani bijes) pod naslovom *I Shot Andy Warhol*. Pozornost su plijenile i politički angažirane, često provokativne teme i okrugli stolovi; spomenut ću samo dokumentarni film redateljice **Loredane Bianconi** sa znakovitim naslovom *Sjećaš se revolucije?* u kojem intervjuirajući četiri vodeće aktivistice ***Crvenih brigada***, na posve nesenzacionalistički način pokušava predstaviti burnu, krajnje ljevičarsku talijansku političku scenu dalekih sedamdesetih, njihov revolucionarni način života, njihovu klasnu borbu protiv prevlasti kapitala. Prateći događaj dokumentarca bio je i okrugli stol s velikim odjekom, pod naslovom *Žene u oružanom pokretu* (vodila je publicistica **Mojca Drčar Murko**), na kojem je uz spomenutu redateljicu sudjelovala i jedna od četiri u filmu predstavljenih pripadnica grupe Crvene brigade, **Adriana**, koja je u tu svrhu dobila posebnu dozvolu talijanskih vlasti za prelazak državne granice. Među važnije događaje prošlih festivala spada i izdavanje zbornika *The Vailed Landscapes* (*Zamagljeni krajolici*) koji predstavlja prvu antologiju slovenske ženske književnosti 19. i 20. stoljeća. Ne treba zaboraviti niti monodramu *Alma* autorice Uršule Cetinski koju je režirala zajedno s glavnom protagonisticom drame **Polonom Vetrih**. Monodrama je nastala prema motivima iz života slovenske književnice njemačkog podrijetla i svjetske putnice **Alme Karlin**.

Činjenica je da su devedesete u Ljubljani stvarno doživjele pravi *boom* događaja i festivala. Odgovor na pitanje zašto, više je nego jednostavan. S jedne strane, uzrok su tim događajima svakako osamdesete koje su za Sloveniju značile proboj civilno-društvenih pobuda (povezanih također s problematiziranjem sadržaja na relaciji *body/sex/gender*, odnosno, izrazit ću se eksplicitnije, radilo se o unosu razlike između spola i roda), što je nedvojbeno velik korak u smjeru pluralizacije i demokratizacije šireg društvenog prostora. S druge strane, takvo je događanje čisti bljesak suvremenosti, odnosno ***razdoblja personalizirane kulture*** i ***svijeta protetičke realnosti***. Personalizirana kultura donosi posve nove društvene vrijednosti: poštivanje razlika, kult osobnog oslobađanja i opuštenosti, ozakonjenje užitaka, priznavanje zahtjeva pojedinaca, poštivanje subjektivnih razlika i posebnosti (i u smislu spolnog preferiranja), osobnu samorealizaciju i slično. Protetička realnost uspostavlja novu relaciju između tijela, spola i tehnologije.

Zašto se stalno vraćam osamdesetima? Jednostavno zato što sam uvjerena kako se upravo dugotrajni trud i ustrajanje različitih manjinskih kultura i supkultura, unutar kojih su se pojavili novi *imagei* i stilovi, gdje su se rodile nove ideje, teorije, umjetnosti i produkcije, prava podloga na kojoj je bilo moguće (iz)graditi nove smjernice kulturnog i umjetničkog zanimanja u devedesetim. Drugim riječima, artikulacija tih manjinskih kultura unutar *mainstream* ponude moguća je samo ako prije postoji dobro organiziran supkulturni *underground* koji je izvorni nositelj takvih osobina, i na koncu te osobine i stvarno, autentično živi. Odgovor na pitanje zašto neka posve marginalna pitanja odjednom s ruba društvenog zanimanja ulaze u samo središte (pa čak i još uvijek na razini ekscesa) vjerojatno nudi takozvano razdoblje ***personalizirane kulture***, vrijeme u kojem su nenadano u središtu osobne priče, individualni problemi i slijepe ulice čovjekove egzistencije, kao i ***vrijeme elektronski (iz)konstituirane realnosti***; naše shvaćanje nas samih, naše doživljavanje nas samih pod utjecajem se novih tehnologija bitno izmijenilo. Svijet binarnih zapisa, jedinica i nula, otvara mogućnost dekonstrukcije binarnosti spolova, njihove striktne podjele na muški i ženski (s)pol. Odaziv na tu novu realnost može se osjetiti u tipičnoj programskoj shemi galerije **Kapelica** (**Stelarc**, Marcel.li, **Darij Kreuh**...) i djelomice na ovogodišnjem festivalu ***Ljepota ekstrema*** koji je preko Marcel.lija i Davida Grassija koketirao s novim tehnologijama i tematizirao odnos tijelo-tehnologija, dok festival ***Grad žena*** još nije stupio u prostor *post* odnosno *cyber feminističke* produkcije i još ustrajava na "klasičnoj" (post)modernističkoj programskoj ponudi. Možda ne bi bilo previše kad bi se spomenuti festival ubuduće ugledao i na događanje na Mreži, ako želi zadržati formu izrazito aktualnog,



Marcel.li
Foto:
Darius Koelli

feministički usmjerenog multimedijskog događaja. Na koncu, *cyberfeminizam* (*cyberpunk*, protudiskriminacijski projekti, seksualni egzibicionizam, *transgender* eksperimenti...) predstavlja temeljnu novu formaciju, kako u povijesti feminizma tako i u povijesti e-medija, i predstavlja važnu manifestaciju nove subjektivne i kulturne ženske reprezentacije u cyberprostoru.

Sa slovenskoga prevela Jagna Pogačnik

Nataša Sukič je stalna suradnica kazališnog odjela kulturnog i kongresnog centra Cankarjev dom, Ljubljana

* **Lawrence Steger** umro je ove godine nakon dugogodišnje borbe s aidsom. Lawrence Steger jedan je od utemeljitelja i ključnih aktera tzv *kabaret*skog performansa čiji začeci sežu u kasne osamdesete. Njegove predstave bile su sinteza istraživanja filma, spektakla, filozofije, kazališta i osobnoga trenutka, povezanog s njegovim gay-identitetom i njegovim nihilističkim osjećajem zbog zaraze virusom HIV-a. Izražajni mediji kojima se Steger neprestano služio bili su *body-art performans* i video. Na taj je način obrađivao granične, s društvenog gledišta grešne situacije koje u predstavi *Swans* simboliziraju ekscentrične i prekomjerne povijesne figure, ukratko "sporni" identiteti. Njegovo zanimanje bilo je usmjereno na istraživanje moralnih normi na temelju teorijske analize strukture pisanja **Jeana Geneta** i **Marquise de Sada**. Steger je istraživao također konstrukciju spola, seksualnosti i spolnih uloga, prije svega spolnu usmjerenost i identifikaciju. U svojim djelima često se poigravao stereotipima i stvarao nezaboravan humorističan i nadrealističan svijet. Zbog svoje izvornosti i svojeg pristupa umjetnosti performansa važio je za kultnu, tajanstvenu i skoro zastrašujuću osobnost, inteligentnog, pronicljivog, ciničnog i nadasve provokativnog autora. Njegova vječna dilema, temeljno pitanje koje je u svojim djelima stalno iznova postavljao glasilo je: "Ako su spolovi fiksirani, znači li to da su naš tekst?" Steger je bio uvjeren da pojedinac može naznačiti spol, nanovo ga imenovati, dati mu druga značenja. Sjetimo se samo dvosmislenosti androgina, transvestita i transseksualaca koji upozoravaju na moguće izlaske i istupanja iz društveno determiniranih, naizgled fiksiranih spolova i njima propisane spolne uloge. Steger nije postavljao u prvi plan takozvane *queer* identitete (čitav niz identiteta u koje spadaju lezbijke, *gay*, biseksulaci, transvestiti, transgenderi, transseksualci, heteroseksualci, feministice, žene...), iako je priznavao da su bili podloga njegovome radu. Najradije se bavio pozicijom *outsidera*, ljudi koji imaju u društvu status koji odbija i kao takvi su potisnuti na društvenu marginu, gdje je njihova egzistencija prezrena i prešućena. Za Stegera tijelo je bilo izvorni tekst, osnovna skica koja je lingvistički određena i izmanipulirana kulturološki nametnutim znakovima i predodžbama. Njegov rad je rad o odsutnom tijelu, onom koje ne sudjeluje u takvoj društvenoj stvarnosti, koje je onkraj društvenih koncepata spola i iz njega izvedenih spolnih uloga.

Queer

ZLATKO WURZBERG

Različitost i drugost problemi su koji su zaokupljali razmišljanje i prema kojima se oblikovalo iskustvo generacije što se obrazovala tijekom osamdesetih. Pojmovi su se javili u dva vida, kao posljedica lingvističkog razlikovanja i spolne razlike. Uočavanje polarnog odnosa bila je pretpostavka istraživanja što su za osnovu uzimala lingvistički i psihoanalitički model. Valja podsjetiti da je zanimanje za takvo usmjerenje studija, no također i znanje temeljeno na proučavanju razlike dolazilo s feminističkih studija, posebice s takozvanog *zagrebačkog feminističk*og kruga. Otuda je, vjerojatno, i stečena svijest da se identitet ne oblikuje po sličnosti s istim (budući da isto ne postoji po sebi), već kao razlika prema drugom. Prijelomni trenutak u takvu načinu razmišljanja proizveo je *Drugi spol* **Simone de Beauvoir**, osobito prevratna rečenica *"Ne rađa se ženom, njome se postaje"* (i sve njene kasnije varijante), što i pedeset godina nakon objavljivanja usmjerava misao o (spolnom) identitetu. Ona je kao posljedicu donijela naziranje identita kao projekta, kao nešto što je u neprekidnoj izgradnji i izvođenju. Danas posjedujemo iskustvo (ne samo spoznaju) da su rodovi kulturne i društvene tvorevine s neodređenim granicama.

Treba li ženske studije razumjeti kao dio u procesu feminizacije muškarca ili kao element u evoluciji odnosa muškaraca i žena? Bilo kako god, prvo - otvoreni i nježni muškarac je stečevina. Nepatvorena, nemotivirana nježnost čini se da je prešla na mušku stranu, doduše, uz protutežu infantilnosti i naivnosti. Istovremeno, erotska žudnja kojoj je muškarac objekt i nadalje za predodžbu ima virilnu snagu, muževni oslonac. Otprilike ovdje počiva gordijski čvor pred suvremenim mladićem. Ako osporeni otac više nije model uspješnog ostvarenja identiteta, onda još postoji model pobunjenog brata, koji je, po definiciji, *gay*. On se formirao osporavanjem hetero-identiteta: mama-tata odnosa ili dosadnih rituala muško-ženskog zavođenja u tri koraka: bar-restoran-krevet. Štoviše, urbani *gay* dečko posve je prilagođen tržištu slobodnih emocija - nesputane, trenutačne i zamamno slobodne seksualnosti. Proširenje tog modela na šire slojeve zainteresiranih muškaraca proizvodi novi identitarni oblik što se uobičajilo nazivati *queer*. Dok se *gay* stav oblikovao u opreci s *hetero* stavom, *queer* se ne definira prema seksualnoj usmjerenosti, već ga prije svega određuje oblik života. Priručna psihologija *hype-magazina* definira mladića fasciniranog *gay*-modelom kao "hetero-fleksibilnog" ili "para-tetom". Lagani seks, glazba, svakodnevna gimnastika, odjeća, široka mreža poznanstava, nekoliko su dobrih razloga zašto on u stopu prati svoje *gay* prijatelje. U osnovi, radi se o fenomenu zanimanja muškarca za vlastiti spol. Ne nužno i u prvom redu za ostvarenjem iste seksualne prakse, već za upoznavanjem osobitosti svoje spolnosti. Sve donedavno ovo je bilo isključivo područje ženskog interesa.Valja samo vidjeti s koliko su upornosti i iscrpnosti ženski časopisi istraživali meandre ženske psihe i tijela i tako oblikovali model suvremene žene, tj. u kojoj mjeri se preklapaju, odnosno nisu odvojeni, ženski od specifičnije lezbijskih interesa.

Tijelo izvučeno iz reproduktivne obveze prestaje biti poslušno moralnim diktatima društva, postaje osobno vlasništvo

No, ovdje prestaje sličnost sa ženskom strategijom, i usporedba je tek djelomice primjerena. Ukratko, napor ženskog angažmana bio je usmjeren na osporavanje patrijarhalnog modela i formiranje slobodnog i samosvjesnog ženskog identiteta. Također, fundamentalni *gay* pokret nastoji osporiti *hetero* supremaciju i izboriti se za ista prava: *gay* novine, *gay* brak, *gay* crkvu... što, zapravo, vodi potvrđivanju privjesaka građanskog života. Valja naglasiti da je upravo zbog bauka tih vrijednosti *gay* zajednica iznašla ovaj novi, krajnje otvoreni koncept. *Queer* nije još jedan identitet povrh. Prije se radi o ne-identitarnom identitetu, što ne isključuje nijednu razliku. Kada se više nije moguće odnositi na nešto određeno, onda se može odnositi na sve. Kao što postoji sloboda mišljenja, tako se prisvojila sloboda za tijelo. Tijelo izvučeno iz reproduktivne obveze prestaje biti poslušno moralnim diktatima društva. Postaje osobno vlasništvo. Na ovom stupnju pokazuje se presudnim iskustvo *gay* hedonističke kulture, što se ne odbacuje ni ne povlači u geto. Naprotiv, ona osporava zatvorenost spolne intimnosti u privatnost i identifikaciju javnog prostora kao heterocentričnog područja. *Queer* koncept konačno postavlja *gay* kulturu na javno mjesto. Tako se odnedavno može primjetiti da se na književnost *gay porno* sadržaja ne gleda kao na seksualnu bizarnost koja se povremeno pogleda iz voajerističkih pobuda. Odatle je razumljivo da njeni autori ističu svoju homoseksualnu orjentaciju što uvjetuje sadržaj djela, no odbijaju pripadati posebnom rodu književnosti uvjetovanom seksualnom orijentacijom. Kao svaka autentična umjetnost, što nije tek još jedna društvena aktivnost, ona potvrđuje svoju vrijednost saopćavanjem proživljenog i oblikovanog iskustva. Ulazeći u područja što kao cjelina većini ostaju nepoznata i nedostižna, brojna djela nastala kao proizvod *gay* iskustva su *crossover* prema drugačijim identitetima. U virtualnom svijetu bezbrojnih mogućnosti i uvijek prisutne nesigurnosti *gay* iskustvo postaje model istraživanja i eksperimenta sa sobom i odnosima s drugima. *Queer* je ime što označava problematiku identiteta, rodova, znakova i svega ostaloga što omogućuje stvaranje komunikacijskog prostora veće slobode za sve, svojstvene *gay* načinu života.

Zlatko Wurzberg je povjesničar umjetnosti.

Homoseksualnost na kraju stoljeća

Camille Paglia

Razmišljajući o seksu na kraju stoljeća, pitanju homoseksualnosti moramo dati središnje mjesto. Moderna je homoseksualnost, po mome mišljenju, proizvod nepodnošljivih pritisaka na bogatu, ambicioznu jezgrovnu obitelj i njezinog potiskivanja, kada ju je već napustila velika, višegeneracijska, proširena obitelj, jaka još samo među radničkom klasom.

Sudbina muževnosti blisko je povezana s homoseksualnošću. Širom svijeta, u Grčkoj i Rimu kao i na Bliskom istoku, u Kini i Japanu, muškarci su obično lijepe dječake smatrali spolno jednako privlačnima kao i žene. To mi se čini potpuno prirodnim. Judeo-kršćanstvo neobično je po tomu što praksu voljenja dječaka smatra odvratnom.

Isključivi seks ili ljubavne veze između odraslih muškaraca druga su stvar. Taj je fenomen toliko rijedak, promotrimo li povijest kao cjelinu, da traži pojašnjenje. Vidim dvije osnovne vrste muške homoseksualnosti. Prva i najdrevnija ukorijenjena je u poistovjećivanju s majkom, shvaćenom kao božicom. Kastrirani, transvestitni svećenici božice Kibele, slavljene u ritualima orgijastičnog plesa poput onih u diskotekama, preživljavaju u današnjim glamuroznim, blistavim homoseksualcima odjevenima u žensku odjeću.

Druga vrsta homoseksualnosti predstavlja okretanje od majke i junačku pobunu protiv njezine svemoći. Takva homoseksualnost prezire ženstvenost i štuje savršenu muževnost, simboliziranu "muškarčinom", i nadmenom arogantno oblikovanom muškom muskulaturom kakvu su prvi u potpunosti zamislili Grci. Grčka je atletika bila religiozna parada ljepote muževnosti, uobličene u kipovima *kourosa* kojima započinje zapadnjačka tradicija visoke umjetnosti.

U toj vrsti homoseksualnosti nema ničeg nastranog ni feminiziranog. Upravo suprotno, suvremena homoseksualnog muškarca vidim kao krajnju točku na putu pojačavanja muževnosti u bijegu od majke, koja započinje svaku životnu priču. Homoseksualni muškarci imaju mnogo više zajedničkoga s heteroseksualnim muškarcima nego homoseksualni muškarci s lezbijkama ili heteroseksualni muškarci s heteroseksualnim ženama. Svaki muškarac svoj identitet mora odrediti u suprotnosti s majkom. Ne učini li to, jednostavno joj se vraća i progutan je. To je bolni mitološki uzorak u komičnom, matricidalnom *Psychu* (1960), jednom od fascinantno simboličkih filmova našeg vremena.

Homoseksualni muškarci imaju mnogo više zajedničkoga s heteroseksualnim muškarcima nego homoseksualni muškarci s lezbijkama ili heteroseksualni muškarci s heteroseksualnim ženama

Suvremeni feministi, uglavnom slabo ili usko obrazovani znanstvenici, ustraju na tomu da povijest promatraju kao plačljivi scenarij muškog ugnjetavanja i ženskog žrtvovanja. No preciznije je smatrati da muškarci, koje seksualna tjeskoba tjera od majki, muškim vezivanjem tvore skupne saveze kako bi stvorili složene strukture društva, umjetnosti, znanosti i tehnologije.

Svaki homoseksualni muškarac koji čezne za drugim muškarcem rekapitulira taj civilizacijskotvorni pomak od majke. Lezbijke, nasuprot tome, odbijaju napustiti majku. Peđeri mogu tražiti seks bez osjećaja; lezbijke često završe u osjećajima bez seksa. Muška je homoseksualnost, koja tjera van, u rizično, strano područje, progresivna i, općenito, intelektualno stimulativna. Lezbijstvo, koje traži izgubljeno stanje blaženog jedinstva s majkom, ugodno je, regresivno i, žao mi je što to moram reći, prečesto intelektualno omlitavljujuće, s tendencijom prema inertnosti.

Muška požuda, kako sam već drugdje napisala, čimbenik je koji kulturi daje energiju. Muškarci su princip stvarnosti. Stvorili su svijet u kojem živimo i raskoš u kojoj uživamo. Kad se žene oslobode muškaraca, tonu natrag u psihološku i duhovnu stagnaciju.

Kad sam bila mlada, dječake u tinejdžerskim godinama smatrala sam najnespretnijim, najjadnijim, najrazmaženijim, najodvratnijim i najništavijim stvorenjima na zemlji Božjoj. Sad, u srednjim godinama i, tako reći, *izvan bitke*, prilično ih drukčije vidim. Gledajući ih kako divljaju po ulici ili u trgovačkim centrima, nalazim da su izvanredno dirljivi, zato što predstavljaju muški princip koji se bori da bi se oslobodio ženske kozmičke dominacije.

Dječaci u tinejdžerskim godinama, gonjeni svojim uzburkanim hormonima (koji su u to vrijeme na vrhuncu snage), jure u čoporima poput praiskonske horde. Imaju samo kratkotrajnu sezonu radosne slobode između razdoblja pod kontrolom svojih majki i pod kontrolom svojih supruga. Sukob muškog identiteta proizlazi iz ponižavajućeg osjećaja muškaraca da su ovisni o ženama. Žene su te koje kontroliraju osjećajna i seksualna carstva, a muškarci to znaju.

Jedan od problema koji me najviše mučio u promišljanju seksa jest promiskuitet homoseksualnih muškaraca. Uvijek sam iznova bila zapanjena kad bih od svojih pederskih prijatelja saznala za vruća mjesta u ozloglašenim zahodima gostionica, autobusnih terminala ili, tako nam Minerva pomogla, u knjižnici sveučilišta Yale. Što daje? Žene, heteroseksualne ili homoseksualne, ne pretvaraju u stil života to što se nude bez cijene slučajnim strancima u gadnim javnim ambijentima.

Konačno sam shvatila. Homoseksualni su muškarci čuvari muškog nagona. Anonimni je seks u mračnim uličicama odavanje počasti snu o muškoj slobodi. Neznanac je lutajući poganski bog. Oltar, kao u prethistoriji, jest bilo gdje kamo kleknete. Slično tomu, heteroseksualni muškarci koji posjećuju prostitutke smiono se trude da seks održe slobodnim od osjećaja, dužnosti, obitelji - drugim riječima, od društva, vjere i plodne Majke Prirode.

S engleskog prevela Lada Dawidowsky

Iz Paglia, Camille: *Sex, Art, and the American Culture*, Vintage Books, New York, 1992

Postoji li gay drama?

Piše: Darko Lukić

I kad nas u geto prisilno stjeraju drugi, i kad vlastiti geto sami stvorimo, geto je uvijek geto. Sloboda kretanja u njemu je ograničena, a ljudska osoba u svome dostojanstvu - ponižena.

Od sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća, kad se duboko frustrirana Europa (koja je "stvorila" **Freuda** iz dubina patološke seksualne frustriranosti judeokršćanske civilizacije) sve prpošnije počela pozivati na veliku kulturu Antičke Grčke ne bi li se usudila glasno progovoriti o homoseksualnosti, do sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća kad se u seksualnoj revoluciji konačno o svemu moglo glasno progovoriti, proteklo je mučno stoljeće emancipacije homoerotičnosti u književnosti i kazalištu. Vlastitim je stradanjem **Oscar Wilde** morao platiti licemjerje jednog perverzno lažnog morala, a njegova je priča samo jedna od bezbroj sličnih, ili još gorih. Od sedamdesetih do devedesetih godina dvadesetog stoljeća, pak, u samo dvadesetak godina, ta se emanicipiranost pretvorila u nešto što bih se usudio nazvati terorom manjine, u nepisani ali općeprihvaćeni zakon po kojemu za heteroseksualnost u visokoj umjetnosti i kazalištu gotovo nema mjesta.

Bio je to prirodan i logičan luk u kojemu žrtva represije iz dubine vlastite frustracije, čim joj se ukaže zgodna prigoda, poseže za represivnim ponašanjem prema vlastitim protivnicima, luk u kojemu se nepravda nikad ne ispravlja, nego se samo mijenjaju strane počinitelja i podnositelja nepravde.

Istinabog, nakon što su u osamdesetim i devedesetim suvereno zavladali svjetskim središtima kulture i umjetnosti, homoseksualci nijednog heteroseksualca nisu strpali u zatvor niti su organizirali kakve javne progone, ali je već kraj devedesetih ozbiljnim teoretičarima supkultura pa i samim teoretičarima *gay* pokreta postavio jednako tako ozbiljne upite upravo o pravoj naravi i krajnjoj nakani izdvajanja *gay* kazališta u samosvojnu podvrstu kazališne umjetnosti, koja je nerijetko krajnje agresivno sebe proglasila nadvrstom.

> **Emancipiranost se pretvorila u nešto što bih se osudio nazvati "terorom manjine", u nepisani, ali općeprihvaćeni zakon po kojemu za heteroseksualnost u visokoj umjetnosti i kazalištu gotovo nema mjesta**

Krajem devedesetih *gay* drama je dobila i najnoviju antologiju zamišljenu kao službeni udžbenik. Upravo tako **John M. Clum** označio je svoju antologiju *gay* drame *Staging Gay Lives* (Westiview Press, 1996.) za koju je predgovor napisao sam **Tony Kushner**, u to vrijeme još neupitni patrijarh *gay* teatra u SAD-u, a u popis literature uključila su je sva sveučilišta i koledži koji i najmanje drže do vlastitog imena i reputacije, jednako kao i proslavljenu teorijsku knjigu istoga autora *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama* (New York, Coulumbia University Press 1994.).

I upravo u toj antologiji, od dva njezina predgovora do samog izbora dramskih tekstova, najvjerojatnije se nehotice otvorilo pravo i temeljno pitanje - postoji li, naime, *gay* drama i kazalište uopće kao umjetnički pravac, rod, vrsta, podvrsta, nadvrsta, štogod, ili je uistinu riječ samo o političkom artikuliranju jednog društvenog fenomena u kojemu je umjetnost (u ovom slučaju drama i kazalište) najpogodniji promidžbeni medij, kao uostalom i tolikim političkim i ideološkim pokretima do danas.

U pokušaju da iskaže u čemu je bitna različitost i samosvojnost *gay* drame, jedan od njezinih, ako ne ponajboljih ono svakako najglasnijih i najpriznatijih autora, Tony Kushner, vidno se muči pokušavajući u pukim apstrakcijama pronaći dovoljno autoritativan oslonac za znanstvenu definiciju. Pronalazi ga u terminu *fabulous* (u mnoštvu mogućih prijevoda ponajbliži smo smislu kad u hrvatskom koristimo neprevedenu tuđicu *fabulozno*, što onda uistinu svašta može obuhvatiti i pokriti) za koji onda ima golemih poteškoća objasniti o čemu je riječ, pa će jednostavno zaključiti "Ako TO imate, ne trebate se uopće pitati što to jest!" Svjestan i sam kako takva "znanstvena" definicija propušta nejasnoće na sve strane, Kushner pojašnjuje da smo utoliko dalje od shvaćanja problema ukoliko ga više pokušavamo raščlanjivati i pojašnjavati. Oslanja se uveliko i na termin *queer* - ekscentrično i čudnovato, koji je *gay* populacija prisvojila za sebe, priznajući, ipak, da bi ga i druge supkulturne skupine jednako tako mogle rabiti za vlastito samodefiniranje.

Pristupimo Clumovoj antologiji, ako je moguće, kao bilo kojoj antologiji. Već u predgovoru izbornik navodi svoje kriterije koji odmah po sebi postaju teatrološki upitni i problematični.

Prof. Clum kaže da je birao drame "koje su napisali *gay* muškarci o *gay* muškarcima".

Pritom se takvom odlukom u startu "oslobodio" nekoliko sjajnih pisaca i nekoliko sjajnih dramskih tekstova. Što je autoru dopušteno ukoliko je dosljedno provedeno. Međutim, nije.

Ako je, naime, riječ o vrhunskim tekstovima *gay* pisaca, neovisno o njihovoj tematici, nužno ćemo upitati gdje su tu majstori poput **Williamsa**, **Albeeja** ili **Mameta**? Jesu li njihovi tekstovi izostavljeni samo zato što se uglavnom bave likovima i problemima heteroseksualaca? Ako je pak riječ samo o dramskim tekstovima koji se bave *gay* problematikom, nezamislivo je izostaviti najmanje tri dramska teksta s tom temom možda ponajboljeg suvremenog američkog dramskog pisca **Davida Rabea**, samo zato što je on osobno heteroseksualac. U oba slučaja vršimo nepravednu i nepravičnu diskriminaciju, bilo da je riječ o autorima ili o djelima. U oba slučaja zaboravljamo kriterij vrijednosti dramskog teksta, valjda prvotan i nužan za antologiju, ali dopuštamo da je svaka antologija prije svega autorski pristup. Samo jedna nedosljednost, međutim, narušava načelo, ali u ovom slučaju i ukazuje na prava pitanja koja ova antologija postavlja dobrim dijelom i samoj sebi.

Izbornik Clum i sam u predgovoru uočava problem vlastite nedosljednosti, utoliko veći kad je pak riječ o ženi autorici, objašnjavajući kako je u izbor "*gay* muškarci o *gay* muškarcima" ipak uvrštena spisateljica **Naomi Wallace**. Razlog je tome, po njemu, što je ona "jedna od onih izuzetnih žena koje nude snažnu, suptilnu i dubinsku raščlambu položaja *gay* muškarca u američkoj spolnoj politici"!

O politici je, dakle, ipak riječ.

Objašnjavajući, nadalje, potrebu za takvom antologijom (usput rečeno, jednom u nizu takvih antologija), kao zaključak istraživačkog postupka, Clum će, na žalost, kao ozbiljan teoretičar i sveučilišni profesor zapisati i ovakvu rečenicu: "Ne postoji nikakav način na koji bismo ove drame mogli smatrati *straight* dramama".

Kakve su, valjda, one *straight* drame **Shakespearea**, Oscara Wildea, **Sofokla** i drugih *gay* autora koji su s ovakvog motrišta "izdajnički pisali" nešto što se na mnogo načina može smatrati *straight* književnošću.

Ukoliko se, prije svega, složimo da ozbiljna mogućnost podjele na *straight* i *gay* književnost uopće postoji. A sami teoretičari *gay* drame ukazuju na to da, po svoj prilici, ipak ne postoji.

Zanemarimo za trenutak nedopustivu subjektivnost antologičara prema kojoj se u nabrajanju velikih dramatičara engleskog govornog područja dvadesetog stoljeća ne prestaje diviti Kushneru i **Terrence McNaillyju** kao vrhuncima *gay* drame, a da se pritom niti ne spomene Edward Albee koji je na "crnoj listi" *gay* teoretičara po svojim upornim javnim tvrdnjama da je njegova književnost sasma neovisna o njegovoj privatnoj homoseksualnosti, ili pak Davida Rabea koji je kao *straight* pisac u nekoliko djela dao "snažnu, suptilnu i dubinsku raščlambu položaja *gay* muškarca" daleko više, i dvadesetak godina ranije (o hrabrosti istupa je riječ!) od Naomi Wallace. Gdje je tu, uostalom, makar spomenut i Tenesee Williams?

No zaboravimo u ovom trenutku sve te probleme Clumova "udžbenika" i zadržimo se samo na jednoj jedinoj sintagmi koja, čini se, najbolje objašnjava problem i njegove upitnosti, sintagmi "spolna politika".

Tada se, međutim, moramo udaljiti od militantnih *gay* teoretičara i potražiti odgovore kod ozbiljnih suvremenih sociologa i analitičara supkultura. Nedvojbeno je da su stoljeća diskriminacije i stravične represije sustavno frustrirala *gay* populaciju judeokršćanskog kulturnocivilizacijskog kruga tisućljećima. Homofobija, duboko antropološki ukorijenjena u psihologiju, kako je vidi, primjerice, **Gilbert Durand**, ili pak čisto politički generirana, kakvu prikazuje **Jeffrey Weeks**, kroz te će dubine vremena stvoriti agresivnu pobunu koju raščlanjuju **Marjorie Garber** ili **Caroline Basset**.

Praviti antologiju pisaca s jednim X-genom viška ista je što i praviti antologije pisaca s plavim očima, pisaca dijabetičara ili dramskih pisaca sklonih gojaznosti. Naravno, u svjetlu ove činjenice diskriminirati ljude zbog naslijeđenog gena majčinih srodnika izvorni je i nepatvoreni fašizam

Uz pomoć tih (i drugih referentnih) autora može se ustinu izvrsno razumjeti fenomen neslućene eksplozije *gay* oslobođenja. Stvar je započela javnim deklariranjem i pristupanjem udrugama i krugovima kao pronalazak dopuštene pripadnosti i svakako bitno olakšanje svakodnevnog života, nastavila se kao jasno uobličena politička borba za ljudska prava i borba *gay* devedesete) nužno postavila pitanja o tome u što se borba protiv političko-policijskih progona *gay* osoba pretvara u društvenim okolnostima kad takva represija više uopće ne postoji. Iscrpljuje li se na unutarnjem elitizmu *Club - kulture* kako ju definira **Sarah Thornton** ili, pak, prestupa granicu ugrožavanja tuđih sloboda kako nas poučava antolog Clum kao reprezentativni predstavnik cijelog jednog kruga izrazito militantnih *gay* aktivista.

Osamdesete i devevedesete svakako su dale neprocjenjiv doprinos humanijem mišljenju u studijama o spolnosti pa i spolnoj politici. Nemjerljive koristi takvih studija ne mogu biti ozbiljno ugrožene nužnim i neizbježnim usputnim pretjerivanjima i isključivostima u kojima su militantne feministice i militantni *gay* aktivisti vlastitoj stvari nanijeli više štete negoli koristi. Kraj devedestih, međutim, na svu sreću stišava takve bojne pokliče pozivima na ozbiljno promišljanje bez predrasuda.

Kad je riječ o militantnim *gay* teorijama, upravo je ovo vrijeme nepobitnim i neupitnim znantvenim otkrićem onemogućilo sva moguća zlorabljenja pojave homoseksualnosti, kako ona homofobična tako i ona *gay* isključiva. Tridesetogodišnje istraživanje američkih i japanskih genetičara, naime, dokazalo je da je homoseksualnost genetski programirana. Još se u majčinoj utrobi plod usmjerava prema vlastitom ili suprotnom spolu ovisno o jednom "prekobrojnom" X-genu što se preko majke nasljeđuje od njezinih srodnika, i ništa se nakon toga više ne može učiniti da bi se to promijenilo. Time su sve teorije o psihosociološkoj, hormonskoj, društvenoj ili kulturnocivilizacijskoj uvjetovanosti jednostavno poništene, kao i mit o slobodi i pravu vlastitog izbora svjetonazora. U svjetlu ove znanstvene činjenice praviti antologiju pisaca s jednim X-genom viška isto je što i praviti antologije pisaca s plavim očima, pisaca dijabetičara ili dramskih pisaca sklonih gojaznosti. Naravno, u svjetlu ove činjenice diskriminirati ljude zbog naslijeđenog gena majčinih srodnika izvorni je i nepatvoreni fašizam, a znakovito je da je Katolička crkva odavno već anticipirala ovakvo znanstveno otkriće ograđujući se u teološkim promišljanjima *grijeha* u slučaju homoseksualne predodređenosti koja ne ovisi o volji pojedinca. Otpada znanstveno i društveno već odbačeni termin "protunaravnog" jer upravo genetika uvjetuje "narav". Znanost je izbila sve argumente iz ruku homofoba sklonih diskriminaciji *gay* polulacije. Ali, jednako tako, i militantnim *gay* aktivistima koji su ideološki utemeljili mit o izuzetnosti po vlastitoj (nadosviještenoj) volji. Pojava se svela tamo gdje joj je mjesto, u jednu od bezbroj pojava u ljudskom svijetu koja sama po sebi ne nosi ni pozitivne ni negativne predznake.

Predznake ispisuje svako manipuliranje neutralne pojave, podjednako krivotvoreći zbilju u cilju vlastite politike, bilo da je riječ o plusu ili o minusu.

U tom smislu pristati da se genetska predodređenost za određeni oblik seksualnog života predstavlja kao bitan čimbenik društvenog položaja znači pristati na fašizam u njegovu najizvornijem obliku, bilo da se radi o potrebi "čišćenja društva" od *deGENEriranih* (**Hitler**, **Gadafi**, **Reagan**) ili da se radi o čišćenju antologija od dvojbeno čistih pisaca i tema i izdvajanju po izuzetnosti u "neusporedivosti" dramskog pisma (Clum). Time se , uostalom, poništava jedno od prvih načela prvoboraca *gay* oslobođenja "imamo pravo stajati uspravno". Jer da bi se tehnika seksualnog općenja proglasila ideološkom odrednicom i teatrološkim načelom, znači spustiti intelektualnu i duhovnu sferu na analno-vaginalnu razinu, za što se treba jako poviti i sklupčati.

Darko Lukić je dramaturg i ravnatelj kazališta &TD u Zagrebu

Nijinsky: modernizam i heterodoksni prikazi muškosti

Ramsay Burt

Heteroseksualne muške norme opstaju uglavnom zahvaljujući prikrivanju muške seksualnosti. Svako eksplicitno izražavanje muške seksualnosti protiv je konvencija devetnaestostoljetne građanske ideologije seksualnosti

Muška virtuoznost u Nijinskyjevim* ulogama

Često reproduciran crtež **Jeana Cocteaua** prikazuje Nijinskog iza kulisa nakon predstave *Le Spectre de la Rose* (1911.). Poput boksača između dvije runde, sjedi iscrpljen s čašom vode u ruci, dok ga **Vassili**, **Diaghilevljev** posluživtelj, hladi ručnikom. U pozadini su, zabrinutog izgleda, Diaghilev, **Bakst**, **Misia Edwards** (kasnije Sert) i njen muž. Dio mitologije o Nijinskom povezan je s njegovim nevjerojatnim skokom kroz prozor na kraju komada te, općenito, iznimnom okretnošću i visinom njegovih skokova (**Fokine** 1961: 180-1). Michael Fokine, međutim, umanjivao je značaj Nijinskyjevog skoka. **Anton Dolin** navodi da je plesao većinu Nijinskyjevih uloga ili s Ruskim baletom ili, kasnije, s brojnim plesačima originalne postave. Po njegovu mišljenju te uloge nisu bile toliko tehnički zahtjevne. To bi nam možda odvuklo pažnju od ključne točke u stavu Nijinskog, **Pavlove**, Fokinea i drugih plesača njihove generacije iz carskih kazališta prema tehničkoj virtuoznosti. Njima su bili odbojni *tours de forces* koje je izvodila starija generacija balerina i baletana. Činilo im se da djeluju mehanički te tako ne pridonose stvaranju umjetničkog doživljaja predstave. (Iako su su ti mladi plesači bili redom uvježbani za izvođenje i izvodili virtuozne uloge Petipa repertoara.) Nijinskyjeva sestra, Bronislava, iznosi u svojim *Ranim memoarima* nekoliko vrlo detaljnih prikaza bratovih predstava kao i opise njegovih priprema. Tako ona kaže da su mu svakodnevni treninzi bili usmjereni na stjecanje snage i da je često uvježbavao majstorije zahtjevnije od onih koje su tražile uloge. Također kaže da je radio na smanjivanju pripreme za skok i istraživao načine što mekšeg doskoka ne bi li se na sceni njegova izvedba činila laganom i lepršavom. Opis efekta što ga daje **Rebecca West** odražava se i u mnogim drugim opisima:

> *Vrhunac njegove umjetnosti bio je skok. Skočio bi visoko u zrak i tamo ostajao, činilo se, nekoliko sekundi. Lice i tijelo navodili su na pomisao da će otići još dalje, izvesti trik indijskog užeta, kao da je on sam uže, vinuti se uvis kroz nevidljivi strop i nestati. Ali onda bi se spustio - što je bilo drugo čudo - puno sporije nego što je odskočio, nježno poput srne u snijegu.*
>
> (**Buckle**, 1975: 390)

Činilo bi se da Nijinsky jest posjedovao izuzetnu snagu i vještinu, ali popraćene napornim radom na stvaranju iluzije nadnaravne lakoće. Kao što je Nijinska primijetila: "Sjećate li se koliko je promjena, koliko nijansi bilo tijekom njegova skoka? Te promjene i nijanse stvarale su iluziju da nikad ne dotiče tlo." (1986: 86) Sve to navodi na zaključak da, bez obzira na Dolinovo mišljenje, Nijinsky jest stvarao spektakl iz toliko slavljene i mitologizirane vještine na sceni. Dok je Diaghilev bio onaj koji naručuje projekte, Fokine je davao korake. **Lynn Garafola** ističe da je Fokine prijelazna pojava s devetnaestostoljetne baletne tradicije na dvadesetostoljetni modernizam. Sudeći po preživjelim predstavama poput *La Spectre de la Rose*, ili po opisima baleta poput *Narcisse* (1911.), one su bili prilično tradicionalne, barem što se tiče Nijinskyjevih koraka u solima. U usporedbi s Nijinskyjevim kasnijim inovacijama Fokineova je koreografija konvencionalna u izrazu i upotrebi prostora: Fokineova i Nijinskyjeva muzikalnost čini da se skokovi i efekti podudaraju s klimaksima u glazbi, dok, prostorno, oštre dijagonale i krugovi kojima Nijinsky neustrašivo obuhvaća scenu, stvaraju dojam njegovog vladanja prostorom. To su, naime, bila sredstva prikazivanja tradicionalne muške virtuoznosti. **Steve Neale**, filmski teoretičar, tvrdi: "...žene su problem, izvor tjeskobe, opsesivnog propitivanja; muškarci to nisu. Žene bivaju istraživane, muškarci testirani. Muškost je, barem u smislu ideala, implicitno osvještena. Ženskost je, nasuprot, misterija (1983: 15-16). Dokazi pokazuju da je Nijinsky u tim virtuoznim ulogama prošao test. Nakon što je ovaj 1914. prekinuo suradnju s Diaghilevim i kompanijom, sam Fokine rado je plesao njegove uloge. Fokineove su se muške solo izvedbe potpuno prilagodile konvencionalnim predodžbama muške snage i vještine, podržavši opće shvaćanje da su ruski baletani manje iskvareni civilizacijom te više u dodiru s prirodnom muškošću od njihovih suvremenika na zapadu.

Nijinsky kao genij

Nijinsky nije bio čuven samo po svojoj snazi, okretnosti te izuzetnoj vještini u suigri s balerinama. Bio je slavljen zbog neobične ekspresivnosti kao i sablasnog "ulaženja" u uloge. Njegova izvedba Petruške daje najbolji primjer. Ta je uloga ujedinila dinamični ples i zahtjevnu mimu. Njegova sestra bilježi:

> *Dok Petruška pleše, tijelo mu ostaje tijelo lutke; samo tragične oči odražavaju njegove emocije, usplamtjele od strasti, tamne u boli (...). Petruška pleše kao da se služi samo teškim drvenim dijelovima svog tijela. Samo ritmizirane, mehaničke, bezdušne kretnje zabacuju ruke ili noge punjene piljevinom u ekstravagantnim pokretima koji naznačuju napade sreće ili očaja (...). Vaslav je zapanjujući u neobičnoj tehnici plesa i ekspresivnosti svog tijela. Iako Petruškina drvena stopala nemaju fleksibilnost plesačkih stopala, Vaslavovi su skokovi visoki kao i uvijek, a* ***pirouette*** *i* ***tours en l'aireovi*** *jednako brojni.*
>
> (**Nijinska** 1981: 373-4)

Dramatska ekspresivnost u ulogama poput Petruške, senzualnost izvedbe u ulogama poput Zlatnog roba u *Scheherazadi* (1910.), kao i tehničke sposobnosti učinile su da Nijinskog smatraju genijem. Kao što **Catherine Battersby** pokazuje, na ideju se genija ponekad pozivalo da bi se muškim umjetnicima dozvolilo izražavanje osjećaja koji su tijekom posljednja dva stoljeća bili karakterizirani kao ženski. U slučaju Nijinskog, sam opis je, u nekih autora, neizravni kompliment. Tako, npr. **Prince Peter Lieven** navodi:

> *Smatram da mi je najjasnije izrečenu i u isto vrijeme najistinitiju procjenu Nijinskyjeva intelekta dala Misia Sert, jedna od Diaghilevljevih najboljih prijateljica. Ona ga je, naime, nazvala "idiotom od genija", što nije paradoks. U našem oduševljenju nad "suštinom genija" divljenje je uglavnom usmjereno na plesačev kreativni instinkt, a ne na njegovu inteligenciju, kao što to potvrđuje uloga Petruške.*
>
> (**Lieven**, 1980: 80)

Alexandre Benois još više odbacuje Nijinskyjevu inteligenciju. Za njega je Nijinsky netko tko oživljava jedino na sceni: "Nakon što je obukao kostim, on se postupno pretvarao u neko drugo biće, ono koje je vidio u ogledalu (...). Činjenica da je ta metamorfoza prvenstveno podsvjesna, po mom je mišljenju sam dokaz njegove genijalnosti". (1941: 289) Međutim, obojica osporavaju Nijinskog retrospektivno. Ni jedan ni drugi ne žele zastupati temeljitost njegovih koreografija te obojica pišu s privilegijom gledanja unatrag, ponavljajući njegovu kasniju mentalnu bolest. Ali teza da je Nijinsky bio genij u svom plesu i scenskim kreacijama uloga poput Petruške, prilično je bezazlena i sigurna. Ona lako može biti potkrijepljena konzervativnim definicijama muškosti.

Nijinskyjeve heterodoksne uloge u Fokineovim baletima

Ali Nijinskyjeve su uloge ipak kršile pravila. Uglavnom su predstavljale spektakl muške seksualnosti. Postavlja se pitanje kome su ti spektakli bili namijenjeni, jer ideologije seksualnosti naglašavaju da je dominantni svjetonazor muški, pretpostavljajući da muškarce privlače prikazi ženske seksualnosti, ali odbija muško tijelo. Heteroseksualne muške norme opstaju uglavnom zahvaljujući

prikrivanju muške seksualnosti. Svako eksplicitno izražavanje muške seksualnosti protiv je konvencija devetnaestostoljetne građanske ideologije seksualnosti. Do koje mjere, imajući to u vidu, Nijinskyjeve uloge u baletima poput *Narcisse*, *Scheherazade*, *Le Spectre de la Rose* te njegovog vlastitog baleta *L'Apres-Midi d'un Faune* (1912.) prekidaju s tradicijom devetnaestog stoljeća i koliko su, kao pokušaji na klasičnim ili "orijentalnim" temama, ostale otvorene prihvatljivim tumačenjima?

Mnogi suvremeni opisi Nijinskog pripisuju androgine kvalitete njegovu plesu naglašavajući mušku energiju i snagu tog plesa, ali i žensku senzualnost. **Richard Buckle** navodi nekoliko opisa Nijinskyjeve izvedbe Zlatnog roba u *Scheherazadi* uključujući i Fokineov komentar da "manjak muškosti, tipičan za tog izvanrednog plesača, (...) odlično odgovara ulozi crnog roba" (Fokine, 1961: 55). Fokine uspoređuje Nijinskog s "polumačkastom životinjom", ali i s pastuhom "koji obiluje snagom, čija stopala nestrpljivo kopkaju po podu". Alexandre Benois, libretist tog baleta, ovako opisuje Nijinskijevu izvedbu: "napola mačka, napola zmija, neljudski okretan, feminiziran, a opet, potpuno zastrašujući" (Buckle, 1975: 160). Već je prije istaknuto da je Nijinsky, u tehničkim dometima muškog baleta njegova doba, smatran uvaženim majstorom plesne tehnike. Stoga su mu njegove uloge često dozvoljavale izražavanje senzualnosti i osjećajnosti (konvencionalno karakteristike ženskosti) s nesvakidašnjom snagom i dinamizmom (konvencionalno karakteristike muškosti).

Niti jedan opis Nijinskog ne sugerira da je zaista bio feminiziran. Štoviše, prema Antonu Dolinu, Diaghilev nije podržavao eksplicitnu homoseksualnost i nije podnosio nikakve znakove feminiziranosti (Dolin, 1985:50). **Garafola** sugerira da su se androgine kvalitete Nijinskyjeva plesa mogle vezati na prikaze androginog u radovima mnogih homoseksualnih likovnih umjetnika esteticističkog pokreta s kraja devetnaestog stoljeća (1989: 56). Androgino je predstavljalo sliku ljupke, nevine, te vrlo često, apatične mladosti neiskvarene svijetom. **Emmanuel Cooper** (1986.) napominje da su mnogi homoseksualni umjetnici esteticističkog pokreta u androginom muškarcu vidjeli nesumnjiv odraz homoseksualnog, kao treće spolnosti. Prema "znanstvenom" objašnjenju homoseksualnosti, koje je postavio **Karl Ulrichs**, homoseksualni su muškarci žene rođene u tijelu muškarca, te čine treći spol. Homoseksualci pristali uz ideju trećeg spola smatrali su ga za krhko "nešto između" muškarca i žene (vidi Dyer, 1990.).

Uloga Narcisa koju je Nijinsky kreirao u Fokineovom *Narcisseu* može se tumačiti kao čisto djelo klasične mitologije, ali i kao prikaz trećeg spola. Prikazivanje lika Narcisa u djelima homoseksualnih umjetnika ima svoju povijest koja seže sve do Caravaggia. Nijinska, opisom Narcisa, upućuje na sva svojstva vezana uz esteticističku androginost - dražesnost, nevinost, neiskvarenost:

> *Njegovo tijelo mladića zaljubljenog u vlastitu sliku zračilo je svježinom i atletskom srčanošću drevnih grčkih igara. Moglo je biti jako opasno plesom portretirati senzualnog, erotičnog Narcisa, dovedenog do ekstaze vlastitim odrazom u vodi. Vaslav je tako interpretirao tu scenu da su sve moguće takve implikacije nestajale, topile se u ljepoti njegova plesa. Svaka poza na tlu, svaki pokret u zraku bio je remek djelo.*
>
> (Nijinska 1981: 366-7)

Gledana iz drugog homoseksualnog gledišta, onog utemeljenog na antičkoj Grčkoj kao primjeru robusne, muške kulture u kojoj je muška homoseksualnost bila normalna, stroga klasičnost Nijinskyjeve izvedbe te uloge može biti i drugačije tumačena. (vidi Dyer, 1990: 22-5)

Pored klasičnog podrijetla, *Narcissea* je činila prihvatljivim konzervativnoj publici i činjenica da je to moralna priča koja upozorava na opasnosti samo-opsesivnosti. Narcis biva kažnjen zbog kršenja društvenih normi. Na drugoj razini, mora biti kažnjen i zbog toga što je erotički subjekt promatranja (muškog) gledatelja, što vrijedi i za Zlatnog roba u *Scheherazadi*. U slučaju potonjeg, jedini diskurs kojim Nijinskyjeve vrlo dvoznačne, egzotične uloge mogu, bez obzira na sve, biti prihvaćene jest diskurs orijentalizma. Kao što **Edward Said** (1978.) naglašava, Europljanina devetnaestog stoljeća (što podrazumijeva i publiku Ruskog baleta) Orijent je asocirao na slobodu razvratnog seksa. U romantičarskoj imaginaciji **Mario Praz** (1976.) zapaža literarnu i umjetničku tradiciju koja je kombinirala slike egzotičnih mjesta, njegovanje sadomazohističkih sklonosti i fascinaciju makabrističkim. Jasan je primjer *Scheherazade*, sa svojom orgijom i naknadnim smaknućem. Sve ostaje u diskursu orijentalističke umjetnosti, s tim da bi Nijinsky, Zlatni rob, kao ruski plesač (iako, u stvari, rođeni Poljak) mogao tvrditi da je i sam djelomično "orijentalan".

Svi uključeni u Ruski balet pripadali su istovremeno i istoku i zapadu. **Peter Wollen** upućuje na podvojenu prirodu identiteta ruskog baleta: riječ je o stapanju francuskih baletnih i urođenih ruskih orijentalističkih tradicija. Privlačeći plesače i likovne umjetnike iz Sankt Petersburga, ruski je balet bio više dio europske Rusije, u usporedbi s istočnijom Moskvom. "Pa ipak, čudnim obratom, promijenio se tijek događaja te je Pariz (kulturno središte Europe, "zapad"), u obliku Ruskog baleta, počeo uvoziti Rusiju, "istok", u poplavi pretjeranog orijentalizma" (Wollen, 1987: 21).

Ruski balet nikada nije nastupao u Rusiji, a i Diaghilev i Nijinsky bili su otpušteni iz službe u Carskim kazalištima. Bakst, Benois i Roerich nisu više radili za Carska kazališta nakon 1909., a Fokine je otišao 1918. Nakon 1911. Nijinsky se više nije mogao vratiti u Rusiju (ili ga je Diaghilev ohrabrivao u tom uvjerenju) jer nije odslužio vojni rok. Međutim, ovi su umjetnici tvrdili, kao što postavlja Benois, da predstavljaju ruski balet Europi stvarajući nova djela koja bi u sebi utjelovila "sve ono voljeno staro osvježeno novim i stimulativnim načinom predstavljanja" (Benois, 1936: 194). Može se, dakle, zaključiti da je projekt umjetnika i intelektualaca Diaghilevljeva kruga bio baletom definirati svoj ruski identitet i to na način koji je bio nemoguć unutar ruskog hegemonog uređenja i u opoziciji s njim. Diaghilevu i Nijinskom, homoseksualcima, ta je marginalna pozicija omogućila ograničenu, ali svejedno prisutnu ekspresiju homoseksualnog iskustva. Nijinskyjeva homoseksualnost bila je prvenstveno naznačena dvosmislenostima unutar priča i svojstvima kostima i scenografije. Ona se nije očitovala u virtuoznim solima koji su ga proslavili. U slučaju Zlatnog roba, Fokineove inovativne metode spajanja mimike i plesa u ekspresivni pokret (Garafola, 1989.) nositelji su ekspresije transgresivno senzualne, erotizirane slike muškarca, ali u kontekstu unutar kojeg je ta transgresija bila vidljivo kažnjena. Kazna u obliku nasilnog završetka *Scheherazade* može se gledati i kao erotski spektakl, ali je učinjena prihvatljivom izmještanjem iz "normalne" kulture Europljanina, u "orijentalnu" Drugoga. *Status quo* normi tradicionalne muškosti ostao je tako netaknut. Jedino je Nijinsky, modernizmom vlastitih koreografija, zapravo izazvao i uznemirio konzervativne ideologije seksualnosti.

Nijinskyjevi baleti i predstavljanje seksualnosti

Nijinskyjev balet *Jeux* nije preživio i na njega se može baciti samo letimičan pogled zahvaljujući opisima, fotografijama i crtežima **Valentina Grossa**. Riječ je o prvom "modernom" baletu, s modernom temom (tenis i triangularni odnosi), moderne scenografije i kostima. Nijinsky se zanimao za **Gauguinovo** slikarstvo dok je radio na *Jeux* (vidi Nijinska, 1981: 442). Buckle upućuje na dodirne točke preostalih crteža i fotografija predstave *Jeux* s monumentalnim, skulpturalnim kvalitetama Gaugineovih kompozicija (1975: 339). Međutim, Nijinskog mora da je privukla i sama tema. Gaugin je



Poslijepodne jednog Fauna, obnovljena verzija u Baletu pariške Opere

Ako se ponovno pojavljivanje muškog tijela u plesu i baletu početkom dvadesetog stoljeća može smatrati narušavajućom silom, nije tako uslijed obnove bravura u muškom plesu niti zasnivanja homoerotičke tradicije nego zbog radikalizma ranog modernizma





Fokineove inovativne metode spajanja mimike i plesa u ekspresivni pokret nositelji su ekspresije transgresivno senzualne, erotizirane slike muškarca, ali u kontekstu unutar kojeg je ta transgresija bila vidljivo kažnjena

odbacivao profinjene društvene uzuse devetnaestostoljetne Europe u korist onoga što je vidio kao nevinu slobodu društvenih i seksualnih odnosa na Tahitiju. Time je Gaugin pridonio europskom mitu "primitivnog". Manja sputanost u seksualnom pogledu bila je dio predodžbe koju su zapadnjački "orijentalisti" imali o "primitivnom". *Jeux* je postavljen u sadašnjosti, a njegova su tema moderni, nesputani društveni i seksualni odnosi. I neki drugi njegovi baleti iz toga vremena, *Faune* i *Sacre*, bave se sličnim temema i smješteni su u "primitivnu", mitsku, odnosno mitološku prošlost.

Nijinskyjev *L'Apres Midi d'un Faune* postavljen je na **Debussijev** *Prelude a l'Apres Midi d'un Faune* iz 1894. koji je sam inspiriran **Mallarmeovom** pjesmom iz 1876. Pjesma opisuje sanjarije mladog Fauna. One uključuju susret s dvije prekrasne nimfe koje mogu biti prizvane iz sna, mašte, a možda i iz stvarnog događaja. Mallarme je bio jedan od pjesnika iz kruga koji je **Verlaine** prozvao *les poetes maudits*, pjesnika čistog srca, prezrenih, odbačenih od matere i društva, prokletih (*maudits*) od Boga. Nijinskyjeva amoralna interpretacija pjesme nesumnjivo je dio ove tradicije. Praizvedba ovog baleta izazvala je ne samo usijanu raspravu u francuskim novinama, nego i optužbe zbog nemoralnosti (Buckle, 1975: 284-9). Sve se to najviše ticalo samog kraja baleta. Naime, Faun, iznenadivši skupinu nimfi odnosi na svoj kamen veo koji je ispao jednoj od njih. Ispruži se po njemu, udari pelvisom nekoliko puta, zabaci glavu u užitku i legne umiren. Tako se danas ta scena najčešće izvodi. Međutim, prva je izvedba mogla biti čak seksualno eksplicitnija od današnje, ali je isto tako, Richard Buckle sugerira, Faun mogao ležati na desnoj ruci samo stvarajući dojam masturbiranja. Prema *Figarou*, kraj je promijenjen nakon praizvedbe, eliminirajući tako "nemoralnost".

Kao klasična muška uloga, Faun, površno gledano, podsjeća na glavnu ulogu Fokineovog *Narcissea*. Razlika je, ipak, u odnosu prema moralnosti. Podvlačenje mita o Narcisu upozoravanje je na neprirodno ponašanje - neosjetljivost na Ehinu ljubav, opsesija vlastitim izgledom. Faun je, s druge strane, "čist", "prirodan" i nevin. Stil pokreta u baletu karakteriziran je jednostavnim hodovima i skokovima, ples oslobođen svih tragova baletnog stila. Ta je profinjena površina, bivajući izvan konvencija baleta, stvorila ideološki prostor za balet koji je bio izvan konvencija društva. U Nijinskyjevoj koreografiji Faun je amoralan, a samo djelo namjerno je provociranje društva koje osuđuje takvo spontano seksualno ponašanje, kao da želi pritom reći da samo izopačen um u tome može vidjeti nešto izopačeno. Sigurno je upravo homoseksualno gledište Nijinskom omogućilo stvaranje takvog predstavljanja "prirodne" muškosti koja je toliko odlučno išla protiv konvencije. Sokolova, koja je plesala taj balet s Nijinskym, prisjeća se da je

...Nijinsky kao Faun bio jezovit. Iako su mu pokreti bili potpuno sputani, bili su muževni i moćni, a način na koji je milovao i nosio nimfin veo toliko životinjski da se moglo očekivati da će s njim u zubima potrčati uz brijeg .

(1960: 41)

Nijinskin opis (1981.) njegova drugog baleta za Diaghileva, *Sacre*, također naglašava animalnost muških plesača. U rekonstrukciji koju je **Millicent Hodson** napravila za Joffrey ballet muškarci izgledaju bestijalno. Oni ulaze na scenu karakteristično nagnuti prema naprijed; njihovo držanje nalikuje držanju likova na popularnoj ruskoj slici **I. Repina** (1844.-1930.), *Lađari na Volgi*. Kut pod kojim se muškarci u *Sacreu* naginju, te blago šiljasti šeširi koje nose, stvaraju osjećaj da će svaki čas skočiti naprijed u vis i tako se probiti u jednu od većih skupina žena. U prvom se činu muškarci bore jedan protiv drugog u igrama suparničkih klanova. U drugom ljudi iz starine na sebi imaju medvjeđe kože s glavama životinje koje prianjaju uz njihove vlastite poput kukuljica. Muškarci u krugu, u koji je uhvaćena Izabrana, osuđena na ples do smrti, izvode plesnu sekvencu s pokretom povlačenja svog lijevog stopala po podu poput životinje koja grebe šapom po zemlji. Tijekom sola žrtvovanja Izabrane čekaju njen samrtni grč, signal da mogu navaliti i ugrabiti je, dižući je visoko u zrak. Sve su to samo primjeri bestijalnosti muških uloga u *Sacreu*.

Sokolova se sjeća usijanja na sceni u svakoj izvedbi *Sacrea* (Sokolova 1960: 44). Millicent Hodson smatra da je ono moglo biti plod prirode ritualiziranih pokreta - kružnih plesova koji generiraju promijenjena mentalna stanja (Hodson, 1985: 41). Moralo je izaći i iz napora oba spola utrošenog u skokove, bacanja na zemlju i gotovo istovremeno dizanja, trčanja, toptanja. U tom su kontekstu plesači imali dinamičnije preskoke i skokove od žena. To je bila vrsta kretanja po kojoj je Nijinsky bio poznat u ulogama u drugim muškim baletima. U *Sacreu*, umjesto da se sakrivaju napor i iscrpljenost, namjerno su prenaglašeni. Ne postoji razlog zbog kojeg bi se moglo plesače u *Sacreu* smatrati feminiziranima. Ako *Faune* predstavlja čistu, "prirodnu" muškost, Nijinsky je u *Sacreu* ogolio balet prihvatljive klasične postave ne bi li pokazao muškost u njenom najgadnijem, najpodlijem obliku. Praizvedba *Sacrea* 29. svibnja. 1913. u Theatre des Champs-Elysees ušla je u povijest po nemiru koji je podijelio publiku; da je mišljenja podijelio revolucionarni karakter koreografije, a ne glazba, dokazale su ovacije koje je glazba doživjela kada je samostalno izvedena na koncertu u Parizu početkom 1914. Nesumnjivo je upravo Nijinskyjeva koreografija, uključujući načine predstavljanja muškosti u baletu, izazvala najveću uvredu.

Modernizam i muško tijelo

Jacques Riviere (1983.) zaključuje da je novi fokus na tijelo ono što je bitno različito u Nijinskyjevom i Fokineovom radu: Fokine je bio preartistički, neodlučan i neodređen, za razliku od Nijinskog koji je eliminirao artificijelnost u "povratku tijelu". Fokine je, međutim, u ulogama za Nijinskog, proširio domete muškog plesa uključujući osjećajnost i senzualnost pokreta kao i snagu i dinamiku izraza. Fokineovi baleti mogu uputiti na aspekte muške seksualnosti čije izražavanje ranije nije bilo prihvatljivo, ali oni su nastali u okviru egzotičnih, "orijentalnih" ili klasičnih postava te su bili u dovoljnom odmaku od suvremenih, modernih europskih baleta da bi uopće mogli predstavljati potencijalnu prijetnju. Pored toga, Nijinsky je, kao plesač, bio toliko dinamičan i vješt da su ga slavili kao (muškog) genija što je samo po sebi prikladan izgovor za bilo kakve ekscentričnosti. Iako je tako možda Fokine uveo nove načine predstavljanja u plesu, moguće ih je ipak svrstati među već postojeće konzervativne ideologije seksualnosti.

Dva su aspekta Nijinskyjeve slave - dinamični solo i homoerotični spektakl - ostavila djelatno nasljeđe dobrom dijelu dvadesetog stoljeća. Prvo, mit o Nijinskyjevom skoku očarao je brojne baletane i postavio standard kojemu su težili. Drugo, fotografije i crteži Nijinskog u oskudnim kostimima postali su prototip žanru homoerotičkih slika muških plesača.

Tek je u nekoliko zadnjih godina Nijinskyjev doprinos radikalnoj plesnoj praksi ponovno otkriven od povjesničara plesa. Za *Sacre* se može reći da je otkrio podvojenost u publici za rani modernizam - među liberalima i radikalima koji su podržavali promjene društvenih uzusa i konzervativcima koji su reagirali na anti-malograđanski senzibilitet modernizma. Ako se ponovno pojavljivanje muškog tijela u plesu i baletu početkom dvadesetog stoljeća može smatrati narušavajućom silom, nije tako uslijed obnove bravura u muškom plesu niti zasnivanja homoerotičke tradicije nego zbog radikalizma ranog modernizma. Denaturaliziranjem i destabiliziranjem predstavljanja spola u kazališnom plesu, Nijinsky se koristio vrstama dekonstruktivnih strategija koje se mogu usko povezati s radom postmodernih koreografa.



Bibliografija:

Benois, A. (1936.) "The decor and costume", u Brahms C. (ed.) *Footnotes to the Ballet*, London: Lovat Dickinson

———— (1941.) *Reminiscences of the Russian ballet*, London: Putnam

Buckle, R. (1971.) *Nijinsky*, New York: Simon & Schuster i (1975.) Harmond's Worth: Pengin

Cooper, E. (1986.) *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last Hundred Years in the West*, London: Routledge and Kegan Paul

Dolin, A. (1985.) *Last Words*, London: Century

Dyer, R. (1990.) *Now You See It*, London: Rutledge

Fokine, M. (1961.) *Memoirs of a Ballet Master*, London: Constable

Garafola, L. (1989.) *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford: University Press

Hodson, M. (1985.) "Ritual design in the new dance: Nijinsky's *Le Sacre du Printemps*", *Dance Research* 3, 2: 35-45

Lieven, Prince P. (1980.) "Vaslav Nijinsky", in Steinberg, Kobbett (ed.) *The Dance Anthology*, New York: New American Library

Neale, S. (1983.) "Masculinity as Spectacle", *Screen* 24,6: 2-19

Nijinska, B (1981.) *Early Memoirs*, London: Faber & Faber

Praz, M. (1976.) *The Romantic Agony*, London: Thames & Hudson

Riviere, J. (1983.) "Le Sacre du Printemps", in Copeland, R. and Cohen, M. *What is Dance?*, Oxford, Oxford University Press

Said, E. (1978.) *Orientalism*, London: Rutledge and Kegan Paul

Sokolova, L. (1960.) *Dancing for Diaghilev*, London: John Murray

Wollen, P. (1987.) "Fashion/Orientalism/The Body", *New Formations* 1: 5-33

S engleskoga prevela Nikolina Bujas

* U prijevodu s engleskog jezika zadržana su ruska imena u francuskoj transkripciji.

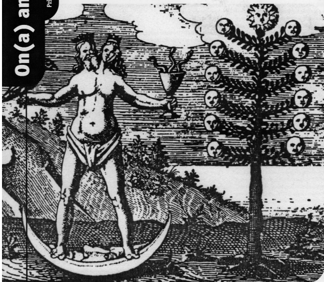
Iz *The Routledge Dance Studies Reader*, ur. Alexandra Carter, Routledge, 1998

On(a) androgin(a)

Piše: Suzana Marjanić

"Razveseljuj svoje tijelo, tvoje je samo ovog puta."

Tsong Kha-pa



Prikaz rebisa u djelu *Philosophia reformata continens libros binos*, (1622.) Ioannesa Danielisa Myliusa

Treće Tijelo

Na početku dozvolimo li si (naravno) *pseudo*psihoanalitičku interpretaciju tragom **Bettelheimove** borbe za smislom značenja bajki, bajku *Snjeguljica,* a u Disneyjevoj naslovnoj protezi *i sedam patuljaka,* možemo iščitati kao *mundus inversus* biblijskoga mita o Adamu i Evi (ili Adamu-Evi), postavljajući Snjeguljicu-Evu kao "ginekomorfološku" nositeljicu Adamove jabučice. Ugrizom u kobnu jabuku Smrt je Snjeguljicu učinila (ženskim) androginom. Zmija-Lilit-Snjeguljičina maćeha poslužila se otrovno-artificijelnom jabukom, koja u kulturalnoj ikonografiji simbolizira izjavu ljubavi i erotičku čežnju. Kako već morfološka analiza riječi *androginija* odražava moć muške simboličke vizije nad ženskim viđenjem Univerzuma (grč. *anēr,* gen. *andros* - muškarac, i *gynē* - žena), **Sandra M. Gilbert** i **Susan Gubar** predložile su alternativno-inverzan termin *giandrija.*[1] Prisjetimo se kako je za Grke žena bila samo *gyne* - nositeljica djece: žensko tijelo iščitavalo se kao tijelo Velike Rađateljice.[2] *Snjeguljicu,* točnije *Snjeguljicu i njenu maćehu,* Sandra M. Gilbert i Susan Gubar (1984:36-42) interpretiraju arhetipskim odnosom u kojemu su Kraljica (žena-čudovište) i Snjeguljica (žena-anđeo) *Jedno.* Kraljica se bori protiv pokorno-pokorenoga ideala *Ženstva* (Sjene-Snjeguljice) *u sebi,* koja je istovremeno njezina kći i njezina patrijarhalna sjena. Snjeguljičina *majka* doista je "mrtva", ali je uporedo s rastom i bujanjem patrijarhalnoga Ideala *inkarnirana* kao *zla maćeha*: Kraljica je i majka i maćeha.

Prizovimo (u pomoć) **Platonov** antropogeni mit o androginom rodu kao *trećem spolu/rodu,* premda izgleda da **Aristofanova** androgina bajka u Platonovoj *Gozbi (ili O ljubavi* - IV. besjeda) projicira primordijalni mit o *pravim hermafroditima (hermaphroditismus verus).* Androginija upućuje na tijelo koje se nalazi *u sredini* (između) rodnih kategorija, na performativnu projekciju tijela kao kombinatoriku rodova, a hermafroditizam (endokrinološki interseksualizam) upućuje na tijelo koje se biološki nalazi *između* dva (tradicionalna) spola. I dok je hermafroditno tijelo - tijelo spolnoga paradoksa u suživotu spolno-ambivalentnih žlijezda, pri čemu mnogi slučajevi ambigvitetnih genitalija ne upućuju na *pravi hermafroditizam* (**Kessler** 1998:14), androgino tijelo je tijelo rodnoga paradoksa, tijelo projektivnoga mehanizma prihvaćanja rodnoga identiteta *između* koje negira prvotnu (biološkim spolom određenu) *rodnu ulogu.*

Prisjetimo se zavjetovanih djevojaka *tobelija,* žena-muškaraca u centralnim Dinaridima koje ostaju u roditeljskom domu kao simulakrum-nadomjestak za patrijarhalno-ekonomski poželjnoga sina i kao transvestirane žene preuzimaju maskulinu rodnu ulogu: transvestiraju u *muško,* obavljaju muške poslove i zajedno s muškarcima odlaze u rat.[3] Transgresijom u muški habitus i inzultom na feminino viđenje Univerzuma (*žensko* koje je trajno prikriveno *muškim*) *žensko* tijelo i *feminina* psiha, u imperativu sudbine procesualnoga glagola *pomuškariti se,* počinje nalikovati na *muško* (**Barjaktarović** 1965-1966:283). Riječ je o postajanju *muškaračkom ženom.* **René Grémaux** (1996:245-246) rodni identitet *zavjetovanih djevojaka* atribuira *trećim rodom (third gender),* a njihov spolni identitet djevičanstva *(tabu virginiteta),* koje kao ekstremno ambigvitetno i ambivalentno spolno stanje projicira kolažnu obojenost dvaju (tradicionalnih) spolova (i...i: *masculinum+femininum*), atribuira *trećim spolom (third sex).*

Prema Aristofanovu antropogenu mitu u početku, ili eliadeovski atribuirano *in illo tempore,* postojala su tri ljudska roda, pri čemu pod kategorijom *roda/kultura* u Aristofanovu etiološkom mitskom kazivanju podrazumijevana je kategorija *spola/priroda*: rod udvostručenih muškaraca, rod udvostručenih žena i androgini (muško-ženski) rod. I sva tri roda bila su okrugla. Imali su četiri ruke i četiri noge, dva lica na okruglome vratu i (naravno) ambigvitetne genitalije. Sferičnost prvobitna *tri* ljudska roda Aristofan (Platon) tumači povezanošću antropogenoga i kozmogonijskoga mita, postankom čovjeka iz kozmogonijskih nebeskih tijela, jer prema orfičkom nauku energije nebeskih tijela odgovaraju vrstama spolova. Riječ je o mitemu o postanku svijeta iz *kozmičkoga srebrnoga jajeta* (Mjesec) koje je u utrobi Mraka snijela crnokrila Noć (Nyx) i iz kojega se izlegao dvospolni i zlatokrili Eros (Graves 1962:31-32). Dvostrukomuški rod potekao je od Sunca, dvostrukoženski rod od Zemlje, a androgini (muško-ženski) rod od Mjeseca - jer Mjesec, koji ima osobine Zemlje i Sunca, ima udjela i u jednome i u drugome spolu (rodu), ili parafrazirajući misao o matrijarhatu **Johanna Jakoba Bachofena** - Mjesec zauzima središnji položaj između Zemlje i Sunca, i stoga je *najčišći* od telurskih a *najnečistiji* od uranskih tijela. I kao što obično u mitu biva, svojim krupnim mislima sferični rodovi pobunili su se protiv Boga-Oca-Diva. Kako bi oslabio njihovu kugličnu snagu, Div-Zeus rasjekao je *narcističke pranakaze* (**Peter Sloterdijk**), potvrđujući time mitem o rasijecanju i dvojništvu prvotnoga *anthroposa.* Postanak (vertikale-)čovjeka očituje se kao posljedica Vrhovne kazne. Kako je ljudska cjelina bila rasječena na dvije polovice, svaka polovica čeznula je za svojom prvotnom (drugom) polovicom kako bi se okupile u primordijalnoj Jedinosti. I rođen je Eros, ljubavna čežnja tra-



Linda Benglis, Reklama u Artforumu, studeni 1974.

1 *The Angel's Dictionary* za leksem *androgin* navodi sinonim *gynandroid* (www.chaparraltree.com/raq/angels.shtm)

2 Lisistrata: "(...) i ne pišu o nama drame uzalud,/da nismo nego stroj što ljudski koti soj" (stih 138-139). Aristofan: *Lisistrata* - preveo Bratoljub Klaić. Obrada, bilješke, prilozi i pogovor Đure Puhovskoga *(rukopis).*

3 O ostalim nazivima - tombelija, virdžin(a), ver(dž/đ)in, vir(dž/đ)ineša, ostajnica, muškobanja, žena-čovjek, čovjek-djevojka, djevojka, cura i o semantičkim razlikama u imenovanjima između ostajnice, virđineše (verđin) i *zavjetovane djevojke* tobelije usp. Gušić 1958. i Gušić 1976.

ganja za prvotnom sferičnom cjelinom. Mitovi o komadanju (rasijecanju) i dvostrukosti većinom završavaju (re)integracijom (**Lachmann** 1987:263) - jer nakon komadanja okruglosti, vertikalnost ipak teži prvotnoj sferičnosti. Riječ je o mitu o androginim dvostrukim bićima koja podijeljenja neprestance tragaju za svojom drugom uvijek izgubljenom, riječno pronađenom; a kada pronađenom, onda nedostižnom ili zabranjenom polovicom (ibid.) - pri čemu je od androginoga trećega roda/spola potekla heteroseksualno traganje za prvobitnom sferičnošću (**Bleie** 1993:271). Ipak u androginoj bajci nadjačava homoerotička ljubav, jer od dvostrukomuškoga i dvostrukoženskoga roda projicirana je ljubav prema *Istom* (ibid.).

Mitovi stvaranja postavljaju kaos (*massa confusa*) kao stanje koje prethodi svim razlikama, jer kao što je kaos *coniunctio* svjetlosti i tame, binarne opozicije (koja je svojstvena strukturi mita) a koja prerasta u borbu navedenih dvaju opozicijskih načela; kaos projicira i *coniunctio* spola i roda (ibid.:268), a što potvrđuje Aristofanova (Platonova) androgina bajka o sferičnom rodovima/spolovima. Uprkos Platonovu imenovanju muško-ženskoga roda kao androginoga roda, izgleda da je *ipak* (ili krležijanski atribuirano - *ipak i usprkos svemu*) riječ o *hermafroditnom spolu*, tijelu koje je u doticaju sa stvarnošću osuđeno kao *za-zorno tijelo*. I dok je u obrednoj stvarnosti (sakralno vrijeme ritualne androginije) androgin bio prihvaćen kao *coniunctio oppositorum* muških i ženskih arhetipskih naslaga i viđenja Univerzuma, a za koju **Marie Delcourt** vjeruje da je imala za cilj ritualno utjecanje na povećanje plodnosti/rodnosti;[4] anatomsko-fiziološka stvarnost hermafroditnoga tijela u grčkom polisu bila je osuđena na (naravno) *stvarno* ubojstvo: hermafroditnu djecu roditelji su ubijali (**Eliade** 1986-1987:118).[5] Za androgini rod Aristofan (Platon) navodi kako danas više ne postoji, a zadržao se samo kao zazoran naziv (pojam).

Georges Devereux (1990:142) upozorava kako Eteoklo u *Sedmorici protiv Tebe* upućuje svoje zapovijedi "muškarcu, ženi ili *onom što je između*". U prijevodu Kolomana Raca i Nikole Majnarića navedena Eteoklova zapovijed glasi: "Muž krepak, ženska ili *drugo bi on*", u značenju posljednje sintagme - *starac ili dječak*.[6]

Nije slučajno što Platon odabire Aristofana kao onoga koji iznosi antropogeni mit o *orfičkom jajetu* kao prapočetku Života (usp. **Heilbrunn** 1993:15-16). U dvjema komedijama *(Lizistrata, Žene u narodnoj skupštini)* Aristofan postavlja Žene kao nositeljice politosfere. I dok u komediji *Lizistrata* (razbivojska, mirotvorka; 411. pr. Kr.) žene zaraćenih strana uskraćuju muževima bračne dužnosti s poklićem - "Pregorjeti nam valja muški spolni ud" (stih 124), jer kako navodi Lizistrata - "Još ne vidjeh da kuju željan pusti pas" (stih 158),[7] postavljajući žensku energiju kao mirotvornu silnicu koja može poništiti ratničko-mušku vladajuću svijest; u farsi *Žene u narodnoj skupštini* (392. pr. Kr.) žene pod vodstvom Praksagore, Blepirove žene, odluče se provesti jedini eksperiment koji Atena još nije iskusila, *socijalističku, nažalost ne utopijsko-komunističku*, ali za **Siegfrieda Melchingera** ipak komunističku diobu svakoga vlasništva prijenosom privatnoga vlasništva na državu. Preuzimanje muške *vladajuće prosvijećene krive svijesti* u demokratskoj skupštini, u kojoj "kad je netko od njih dobar jedan dan/ taj deset dana vrlo opak postane", i stvaranje novoga ginekokratskoga atenskoga poretka ostvareno je transvestizmom *odijela moći* na vlasti: žene odijevaju muške plašteve, obuvaju crvene spartanske čizme, u rukama nose toljage o koje se opiru pri hodu i na lica navlače lažne brade (od kudjelje) svojih muževa. U novi ginekokratski atenski poredak ulaze kao transvestiti(-androgini), a kao *utjeha nade* da će moći preuzeti gradsku upravu Praksagori služi kao primjer (*exemplum*) dostojan nasljedovanja (*imitatio*) "mlad golobradac" Agirija koji je bio "mekušac" i "posve ženskog izgleda"; ali kad je posudio "bradu stare skitnice", postigao je "krasan položaj" u Ateni jer - "Brada daje položaj/ i čast i ugled i najveće nagrade". Ali ginekokracija je projicirala ginekofobiju. U usporedbi s Praksagorom koja transvestizmom ostvaruje transgresiju moći na vlasti.[8] Lizistrata velikom erotskom igrom značenja *Vječno ženskoga* pokreće (mirotvornu) borbu protiv muške energije rata. Njezine žene-ratnice hodat će polunage i depilirane kao djevice u *šafran-halji*.[9]

Maskulina izvedbena praksa stare grčke komedije ostvarila je dvostruko projektivnu izvedbeno-spolnu/rodnu glumu. Kroz ambivalentni spolni/rodni identitet glumca - glumac glumi (žensku) fikcionalnu ulogu, primjerice, kroz kazališnu *obrazinu* žene Praksagore. Trenutak u kojemu Praksagora odbacuje žensku haljinu šafranove boje i odijeva Blepirovo (muško) odijelo trenutak je u kojemu glumac ostvaruje *reverzibilnu glumu*: preko ženskoga lika/uloge glumac se vraća u muški lik (ulogu), ali *kroz koju (unutar koje)* mora zadržati svijest o tome da mušku ulogu glumi "fikcionalna" uloga Praksagore. Time je razbijena doslovnost da glumac glumi mušku ulogu, već preko ženske uloge *(prva glumačka inverzno rodna potencija: androgina gluma)* ostvaruje glumu muške uloge *(druga glumačka reverzibilno rodna potencija:*

4 Usp. Delcourt, Marie. 1958. *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité l'Antiquité, classique.* Paris.

5 Usp. Paglia, Camille. 1990. *Sexual Persone. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson.* New York:Vintage Books, str. 124.
Usp. primjer biografskoga portreta iz aspekta kliničke etnografije (kombinacija etnografskih metoda antropologije i kliničkih tehnika psihoanalize) koju su višegodišnjim terenskim istraživanjima ispisali Gilbert Herdt i Robert J. Stoller o hermafroditskoj tajni šamana Sakulambeija kao osamljenom slučaju u sambijskoj zajednici da je hermafrodit *mogao* postati šaman što potvrđuje zazor arhaične Stvarnosti prema (stvarnom) tijelu neodređenosti. Svoje hermafroditsko tijelo koje je bilo lišeno spolnoga/rodnoga identiteta u instituciji homoerotičkih falocentričkih inicijacija koje uspostavlja heteroseksualna matrica, voljom da ne bude više *Ništa - zazorno* heterogeno tijelo, projicirao je vlastiti identitet u identitet *i* muškarca *i* šamana. Nastojao je biti ono što nije - "savršeno muško tijelo". "Nečisto" (*heterogeno* - spolna heterogenost paradoksalno je odbačena prirodnom heteroseksualnošću; usp. Butler 1990:23) tijelo ostvarilo je postajanje "čistim" tijelom, unatoč stavu njegova oca koji je smatrao da nije potrebno trošiti *dobru ženu* na *unakaženoga hermafrodita* (Herdt-Stoller 1990:206). (Iza Sakuove javne tajne, njegova hermafroditskoga tijela, ležala je bolno dublja tajna koja se odnosila na iskustvo s Nijemcem Gronemannom: usp. Herdt-Stoller 1990: poglavlje: "Sakulambei: *A Hermaphrodite's Secret*").

6 Usp. *Sabrane grčke tragedije*/Eshil, Sofoklo, Euripid. Beograd:Kosmos, 1988., str. 45.

7 Psom i kujom Grci su imenovali muško i žensko spolovilo (Aristofan: *Lisistrata* - stih 158).

8 U usporedbi s interpretacijama koje upućuju da je Aristofan komedijom/farsom *Žene u narodnoj skupštini* travestirao Platonov mit o idealnoj državi u kojoj Platon nije zanemario ni žene-vladarice (*Država* VII. 540c,d) a ni *potrebitost* Trojstva - *zajedničke žene, zajednička djeca i sav odgoj* (*Država* VIII. 543a), Siegfried Melchinger navodi kako je burleskna komika prijenosa vlasništva *uzbudila duhove*.

9 Usp. Aristofan:*Lisistrata* (stih 44): šafran-halja je kićena i *prozirna* ženska odjeća u boji šafrana koje Teokrit naziva *mokrima*.


Vertikalna podjela androginog tijela, Andrew Logan

reverzibilna gluma ostvarena preko androgine glume). **Froma I. Zeitlin** Pentejevo viđenje udvostručenoga Sunca i udvostručene Tebe u **Euripidovim** *Bakhama* (405. pr. Kr.), u trenutku kada transvestira u žensko ruho bakantica, interpretira kao simptom ludila (manije) s amblemom femininoga viđenja Univerzuma, pri čemu udvostručeno viđenje (vizija) amblem je i *dimorfne svijesti* koja je potrebna (muškom) glumcu u trenutku njegove (feminine) transvestije i (glumstvene) transgresije u kazališnu iluziju (**Ferris** 1993:12). Pentejeva kostimografska inverzija spola bit će njegova propast - iz Tebe izlazi kao *strano (žensko)* tijelo - Pentej: "Al' je mene stid. (...) Ne mogu ženskih halja na se metnut ja!". Dioniza, koji je do tada nastupao kao androgino božanstvo u liku mladića nalik na djevojku i zlatne kose u namirisanim uvojcima, Pentej nakon dimorfno-manične vizije Sunca i Tebe, *vidi* kao Bika. I Bik (prijašnje androgino božanstvo) izvest će *stranu* Ženu (prijašnje maskulino viđenje Univerzuma) iz Tebe na Kiteron gdje će biti obavljen *sparagmos* i *omofagia* (**Kott** 1974:195).

Mogući filozofijski svijet Platonove *Gozbe* održan je u domu tragičkoga pjesnika Agatona kada je 416. pr. Kr. o Lenejama prvi put stekao pobjedu svojom tetralogijom. U *Ženskoj skupštini u Tezmoforiju* (411. pr. Kr.) Aristofan prikazuje Euripida u trenutku kada ga žene na treći (srednji) dan Tezmoforija osuđuju na smrt zbog toga što ih *ruži i grdi* u svojim tragedijskim svjetovima, a Agaton je izvedbeno prikazan rodnom konjunkcijom muških i ženskih odjevnih znakova (šafranasta suknja, lira, oko čela zavezana vrpca, uljarica s grudnikom, mač i zrcalo). Euripidov tast Mnesiloh, koji će pristati na kostimografsku inverziju spola kako bi mogao pristupiti u Tezmoforij i koji će u trenutku kada ga Euripid nastoji osloboditi, *androgino* odglumiti "teatar u (kazališnoj) predstavi" ulogama Euripidovih dvaju ženskih likova - ulogom Helene (koja očekuje Menelajevu akciju) i Andromede (koja očekuje Perzejevu akciju), upitat će Agatona iz pozicije *heteroseksualne matrice* (**Butler** 1990:151): "Jesi li žensko? Ali gdje su dojke ti?"

Androgino zrcalo i sjena

U promatranju androginoga tijela u znaku zrcala kao (metonimijske) metafore (Lachmann 1987:262), jedan spol/rod postaje odraz/*zrcalna proteza* (metafora - *prijenos*) drugoga spola/roda. Riječ je o blizanačkom identitetu spolova/rodova. Androgin figurira kao dimorfno rodni *(gender)* dvojnik. Prema kabalističkom nauku Ur-Adam (hebr. crvena zemlja - čovjek načinjen od zemlje, a što je zapravo potvrda koja upućuje na crvenu boju alkemičarskoga *lapisa philosophorum*) bio je androgin, muškarac i žena u jednom, *koji* je novi oblik života mogao ostvariti partenogenezom. U zrcalnom odrazu/*protezi* spolova kao primordijalnom blizanačkom paru riječ je o mimezisu kao pozitivnokvalitativnom sudioništvu (stvaralaštvu) u odnosu praslika - odslik (Lachmann 1987:269), o pozitivnim vidovima *spola duše - animusa* (muškarca u ženi) i *anime* (žene u muškarcu). Adamov pad očitovao se kao pad od prvobitne unutarnje Jedinosti u vanjski svijet *razlika* muškoga i ženskoga Univerzuma. Feminina snaga njegove primordijalne androginosti figurirala je kao njegova nebeska supruga *Sophia* (**Roob** 1997:165). Hebrejska predaja koja je bliska Janusovoj konfiguraciji vremenskoga pogleda u prošlost i budućnost

10 Usp. Graves, Robert- Raphael Patai. 1969 (1965). *Hebrejski mitovi. Knjiga postanka*. Zagreb:Naprijed, str. 65.



Virđineša Tone Bikaj, Tuzi, god. 1960.

pripovijeda kako je Bog isprva namjeravao stvoriti dva ljudska bića različite spolnosti, ali umjesto njih stvorio je jedno biće s muškim licem vremenski okrenutim naprijed i ženskim licem vremenski upućenim na (prošlosnu) Povijest. A zatim se Veliki Tvorac predomislio i skinuo je (Adamovo) lice feminine projekcije i za to (unazadno) lice učinio je zasebno (žensko/unazadno) tijelo. Druga hebrejska predaja, a koja se upisuje u arhaične predodžbe o *androginiji anthroposa*, pripovijeda kako je Adam stvoren kao dvospolno tijelo koje je bilo sastavljeno (prošiveno) na leđima. I Bog je raskolio dvospolca, "potvrđujući" time krojačku metaforu mita o rasijecanju *androginije anthroposa*, i svakoj polovici pridao je njezin stražnji dio. I ta zasebna bića postavio je u Eden.[10] U kasnijoj inačici mita o postanku prvih ljudi kao propisanoga sadržaja *Geneze*, Eva postaje *Adamovo rebro*, ali interpretacijom (i probojem) arhaičnih predodžbi o androginiji *anthroposa* - Eva (hebr. *majka života - Adamovo rebro*) izgleda da poput Adama figurira kao androgin(a).

U svjetove **Jungovih** psihoseksualnih kategorija *(animus - anima)* psihologija upliće treći element, *personu*, uobičajeno izvanjsko ponašanje pojedinca koju motivira "fiziološko seksualno ponašanje, ali koju pojedinac može izgubiti u trenutku kada nad njim prevlada slika duše" (**Durand** 1991:349). Stvarnost spolne duše počinje se upisivati na površinu tijela i duša prestaje biti *tamnica tijela*. Imperativom spolne duše *persona* postaje ono što njegova *spolna duša* jest: na personi upisuje se virilno vs. feminino viđenje Univerzuma *spolne duše*.

Tijelo koje se transseksualno preispisuje hormonalnim tretmanima mijenja prvotnu personu, ali kao transgresivno (transseksualno) tijelo ostaje (na granici *razlika*) *između* spolova. Operacijska genitalna konverzija *neoplastikom falosa* (phalloplasty: Kessler 1998:78, 136n.8) i *neoplastikom vagine* (vaginoplasty: ibid.:48, 68) označuje potpunu spolnu transgresiju. Viđenje Univerzuma spolne duše upisano je na personi. Međutim, brojna transseksualna tijela (spolna transgresija *muškoga* u *žensko* i *ženskoga* u *muško*) ne podvrgavaju se operacijskoj genitalnoj konverziji, zaustavljajući se na rezultatima hormonalnih/operativnih tretmana oblikovanja sekundarnih atributa Željenoga Spola.[11] Riječ je o *horizontalnom* sjedinjenju Dvoje u Jednom (Bleie 1993:259), primjerice - transseksualno tijelo koje ostvaruje transgresiju od *muškoga* prema *ženskome*, hermafroditni je prikaz dva spola (muško prvotno spolovilo i ženske grudi) u Tijelu *između* (ginekomorfološki *tijelo trećega spola)* koje je inkliniralo prema Univerzumu života Željenoga (kontrarnoga) Spola. *Postoperativno* "transseksualno" tijelo cjelovito je određeno Željenim Spolom i *samo* njemu pripada jer, poslužimo li se likovnom analogijom: dok je slikarsko *platno* bijelo, ono (naravno) posjeduje svojstva bjeline - u trenutku kada postaje crna *slika*, ono više ne sadrži identitet bjeline i slikarskoga *platna*, već identitet crne *slike*. *Postoperativno* "transseksualno" tijelo koje je inkliniralo *totalnu spolnu instalaciju* tijela (transgresija spolne *granice)*, više nije transseksualno tijelo već *Željeni Spol*.

Transseksualno tijelo koje ostvaruje transgresiju od *muškoga* prema *ženskom* kao da pronalazi svoju najavu u tibetanskoj legendi o nastanku svijeta koja pripovijeda kako su bivši bogovi bili u obličju muškaraca, a dolaskom krađe - ljudi su počeli činiti i osjećati čudne stvari. "Jednom muškarcu počeše smetati genitalije te ih otkine i njegovo tijelo poče dobivati drugi oblik. Na taj način pretvori se u ženu, koja će kasnije, dolazeći u dodir s drugim muškarcima na svijet donijeti prvu djecu."[12] Trganjem (simboličkom kastracijom) muških genitalija nastaje žena i binarizam spolova. Tibetanska legenda u projekciji mogućnosti transseksualnoga roditelja najavljuje i mitem novoga spolnoga poretka s transseksualnom rodnošću/plodnošću.

"Strip" - predstava *Knjiga o džungli* **Janusza Kice** ostvarena je dramaturgijom sna kojom se **Kiplingov** Mogli odvodi u dijalektiku snova, u san o slikovnici u slikovnici (slikovnica-*teza*, san o slikovnici-*antiteza*, san o slikovnici u slikovnici-*sinteza*). Slikovnica *umjetnosti*, književnosti kao *umjetne* fikcije uvlači Moglija u stvarnosnu fikciju snova, jer na pozornici jedino što ostaje jest san. I na snovitoj pozornici gdje džungla figurira kao ustanova za izgubljeno-napuštenu djecu - jer možda ga otac drvosječa nije izgubio, možda ga je napustio - *glumica*-Mogli (**Ksenija Marinković**) susreće grebensku zmiju Kaa/Kaju (**Vilim Matula**), glumca koji glumi ostarjeloga narcisoidnog transvestita u haljini

11 Termin 'non-op' transseksualno tijelo označuje tijelo koje je podvrgnuto hormonalnim/operacijskim tretmanima, ali ne i operacijskoj genitalnoj konverziji. (Usp. bilješka 1).

12 *Tibetanske legende*. Priredio Mladen Udiljak. Zagreb:Zagrebačka naklada, 1997., str. 16.

13 Kott, Jan. 1984. *The Theater of Essence*. Evanston:Northwestern University Press, str. 124.

duginih boja. Kao da vrijedi - glumac, to je on - ova narcisoidni transvestit i polivalentna zmija koja može transmutirati kao muški "zmijac", ženska zmija i samostvoreno/partenogenetsko biće u ciklusima manifestacija kojim periodično mijenja *kožu*/kazališnu *obrazinu*. Polivalentna zmija-glumac-transvestit pjeva larpurlartističke pjesme nad pjesmama o sebi, ritualno-feminino manikira nokte, pleše can-can, obožava banane (nažalost, u psihoanalitičkoj simbolizaciji označene kao falički simbol) u želeu, prezire majmune jer su mu kao studentu upropastili plesačku karijeru, pobjeđuje ih puderom (kao narkotikom). A prah pudera koji dolazi iz muških ruku izaziva odvratnost u majmuna koji pripadaju moći heteroseksualne matrice. Zmija/zmijac feminino jede "majmunski" osnovni prehrambeni kôd, ali ušećeren želeom. I poput svih androginih muškaraca, ne zaboravimo - maskulina androginost jače je osuđena na zazor, nego što je to androginost vidljiva u žena, mislim na performative androginije u teatru ulice, teatru svakodnevice, i Kaa je osuđen(a) na nerazumijevanje i zazor poput "šećernoga" muškoga transvestita na fotografiji *Transvestit na proslavi svog rođendana* (New York, 1969.) **Diane Arbus**, transvestita za kojega nikada nije pomislila da je muškarac, muškarca koji se uvijek odijeva u žensku odjeću i prostituira kao žena. "Naprosto ne mogu vidjeti u njoj muškarca. (...) Odlazila sam s njom u restorane i svi su se muškarci okretali i gledali je, pozdravljali je uzvicima i zvižducima. To je bilo namijenjeno njoj, ne meni" (Arbus 1990:302). Samo transvestiti (i transseksualna tijela) žive od "pretjeranih znakova seksualnosti" (**Baudrillard** 1994:150). Transvestitsko tijelo je performativno tijelo koje briše granice između kazališne iluzije i "realnosti" svakodnevnih činova, tijelo koje se kostimografski u teatru svakodnevice upisuje *obrazinom* drugoga spola/roda, sjedinjujući *(coniunctio oppositorum)* na *personi* fiktivno tijelo *(teatralno*-transvestitsko tijelo) i stvarno (zastrto) tijelo. Brišući spolne/rodne granice tijela, postaje alternativno tijelo oblikovano krojačkom metaforom sjedinjavanja spolova/rodova. I kao takvo nastavlja (povijesno) upisano prokletstvo "nepočudnosti" glumačkoga tijela. Nije li ipak točna Kottova zamjedba da *Vječno žensko* može biti glumljeno samo kada *to*, arhetipsko feminino glumi muškarac?[13] Ili **Goetheovom** figurom paradoksa: "Tako upoznajemo tu prirodu bolje jer ju je netko razmotrio, o njoj promislio i nama je predstavio" (*prema* **Čale Feldman** 1998:64). Ili - stilizacija i rafiniranost *muške ženstvenosti onnagata* glumaca (ibid.) zbog kojih su žene, naravno pored estetskih i nekih upitnih indukcija, dolazile u *kabuki* kazalište kako bi učile žensko ponašanje (prosvjetiteljski korektivni imperativ androgine glumstvenosti). Ah, da - figura glumačkoga spolnoga paradoksa, naravno, primjenjiva je i inverzno. Tim vidljivim, viđenim spolovima pridružio se treći spol načinjen od oba. A dijete-dječak Mogli (dijete je doista androgin kao što su i anđeli androgini) između mnoštva životinja susreće nježnoga i hiperelegantnoga transvestita, koji ga upoznaje s drugim kōdom muške energije (u koju je ucijepljena nabujala femininost) za razliku od one unezvjereno-majmunske (mislim na "ljudske majmune") koja živi za ratničke pokliče,



J. Kica: *Knjiga o džungli*

jer ne zaboravimo - ipak muškarci pokreću i vode ratove, a transvestiti *(transire+vestitus)* odabiru femininu energiju larpurlartističkih pretjeranih znakova erotizma. A osim toga nije slučajno što je *zmija* odabran(a) kao transvestit, jer prisjetimo se kako (u inače bogatom hrvatskom leksiku) ne postoji leksem koji bi (gramatički) označavao nježnoga muškoga spolnog parnjaka *(zmijac)*, pri čemu **Vitomir Belaj** upućuje kako je leksem *zmaj* zapravo (prvotni) muški oblik riječi *zmija*.[14] Nastavljajući niz, prema tome *aždaja* bi slovila kao žensko-niktomorfni spolni (agonistički) parnjak zmaju jer brojne (naravno, ne sve) hrvatske folklorne predaje upućuju kako je sv. Juraj ubio aždaju a ne zmaja: u usporedbi s proždrljivo-femininom aždajom, zmaj je figurirao kao erotičko-kulturni (kulturalni) agrolunarni zaštitnik. Začudno je što psihijatrijski diskurz transvestite negativnokvalitativno atribuira *poremećajima* (naravno, *poremećajima spolne uloge*), ali ne bi li bilo, s pravom poštivanja prava na razliku, poštenije odabrati neutralniji termin, primjerice, *odmaci* od (vladajuće i propisane) heteroseksualne matrice (u transvestitskim svjetovima riječ je i o odmacima od

14 "(...) ali u (Disneyevu, op. S. M.) crtiću se radilo o tome da su životinje realistično crtane imale neke ljudske osobine, a u predstavi je stvar u tome da neki ljudi imaju neke životinjske osobine" (Janusz Kica, iz programske knjižice predstave *Knjiga o džungli*, ZeKaeM - Zagreb, premijera 22. ožujka 1991.).

15 Marijan Košiček upućuje na nepravilnost uporabe imenica homoseksualac/heteroseksualac i pravilnost opisnih sintagmi *homoseksualno/heteroseksualno usmjerena osoba*. Usp. ostale opisne sintagme u: Košiček, Marijan. 1986. *U okviru vlastitog spola*. Zagreb:Mladost. Muradif Kulenović (*Metapsihologija, nastranosti, osobitosti*. Zagreb:Naprijed, 1986, str. 154, 156) piše o *psihopatološkom i neurotskom pojmu i pojavi* transvestizam kao *spolnoj izopačenosti*.

16 O terminima *teatralno, teatrabilno* i *teatarsko* usp. Lozica, Ivan. 1990. *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj*. Zagreb:HDKKI, str. 77-81.

17 Usp. razgovor s Alvarom Restrepom Hernandezom u: *Frakcija* 2, 1996., str. 79.



Athanor Danza

performativnosti heteroseksualne matrice - nije svako transvestitsko tijelo *homoseksualno usmjereno tijelo*).[15] Muškarci ipak vole (smrtne) igre u kojima mogu glumiti (nažalost, glumom koja ima transfer/učinak metafore na stvarnost) velike vođe i voždove. Zanimljivost jest i u tome što prosvjetiteljski korektivni imperativ enciklopedijsko-erotičkoga diskurza transvestizam kao "poremećaj" spolne uloge (uglavnom) pridaje muškom spolu. *Teatralnost* transvestitskoga tijela, njegov pretjerani i kič-hiperstilizirani erotizam, na razini sociosfere postaje čitljivo kao *teatrabilno* tijelo koje se izdvaja iz vladajućega korektivnoga imperativa heteroseksualne matrice, i *teatarsko* tijelo koje stvarnim (zastrtim) tijelom i fiktivnim (teatralnim tijelom) izlazi u teatar svakodnevnice.[16]

U promatranju androginoga tijela u znaku sjene kao (metaforične) metonimije (Lachmann 1987:262), jedan spol postaje Sjena, sjenoviti otpad drugome spolu. Riječ je o psihološkoj androginiji Jungovih arhetipova (psihoseksualnih kategorija) *animusa* i *anime* u trenutku kada nad njima dominira niktomorfno-proždiruća energija *sjene*, o mimezisu kao otpadu svijeta odslika od praslike (ibid.:269). Prisjetimo se **Hitchcockova** filma *Psiho* (1960.) i ubojice - mladića Normana Batesa (**Anthony Perkins**) koji, zapravo, nikada nije bio Norman a često je bio samo Majka pod sjenom Elektrina kompleksa (zaraza težine matricida). Imaginacija *anime* kao Strašne Majke izaziva dijeretičko imaginarno ponašanje (Durand 1991:349). U trenucima kada se zaraza *Stvarnosti* približavala, odijevao se kao Majka, postajao je Majka, želio je biti Majka. Feminino-niktomorfna strana njegova *raskoljena* Ja (*ne* transvestitskoga Ja), njegova *anima*-Sjena postaje *rušilačka, ubilačka* (**Smith** 1993:45). Uvjeren da je djevojke prema kojima bi osjetio erotsku strelicu Želje ubila *Majka*, sakrivao je tragove (vlastite *Sjene*) kako bi zaštitio *Majku-Sjenu*. I niktomorfno-rušilačka strana njegova *Ja* preuzela je vlast. Norman Bates postaje Majka (Sjena) koja će optužiti sina za matricid i urođeno Zlo: *"Uvijek je bio zao."* Paralelno sa žalosnom poviješću spolova potrebno je napisati i povijest o njihovoj "sjetnoj" (ne)vidljivosti.

Rebis (i androgin i hermafrodit)

Rebis kao Kamen mudraca osnovni je alkemijski prafenomen koji predočuje androgino izmirenje svih suprotnosti, nebeski brak između Sunca (Sol) i Mjeseca (Luna), crvenoga kralja (mladoženje) i bijele kraljice (nevjeste), (crvenoga) zlata i (bijeloga) srebra, sumpora i žive (Merkur), pretrpivši rastakanje i smrt u *nigredu* (Rad ka Crnom) i uskrsnuće kroz *albedo* (Rad ka Bijelom) u *rubedu* (Rad ka Crvenom), simbolički prikazanim *vertikalnim* sjedinjenjem različitih Spolnosti u Jednome (Tijelu) čime priziva prvotnu sferičnost androginije *anthroposa*. Kao hermafrodit, bradata božica, ženi sličan svetac, besprijekorno božanstvo (**Rabinovič** 1989:87) Rebis označuje (ponovnu) sjedinjenost praiskonskih muških i ženskih arhetipskih naslaga, koji od Dvoje postaju Jedno - Sveotac i Svemajka u Jedinosti. U usporedbi s androginim mitom koji predočava rastakanje Jednoga u Dvoje (premda Platonova androgina bajka *ipak* upućuje na

18 Usp. pokušaj opisa predstave *Rebis* u: *Godine* 1-2, 1993., str. 286-290. Navedenim citatom u spomenutom "eseju" (koji je pisan 1991. godine) "najavljen" je *Sol Niger*.

19 O Freudovoj psihoanalitičkoj teoriji o *(patološkoj)* biseksualnosti i Jungovoj psihoseksualnoj teoriji o (*mitskoj*/arhetipskoj) androginiji usp. Singer, June. 1984 (1976). *Androginia. Verso una nuova (teoria della) sessualità*. Milano:La Salamandra (poglavlje: "I Due nell' Uno: patologia o mitologia?").

20 Usp. konceptualizaciju stvarnosti *petoga roda/spola*, stvarnosti pet rodnih/spolnih kategorija - dvaju standardnih (muško-ženski) i triju *interseksualnih* spolnih kategorija (pravi hermafroditizam, ženski pseudohermafroditizam i muški pseudohermafroditizam) biologinje Anne Fausto-Sterling (usp. Kessler 1998:121). Dok pravi hermafroditi (hermaphroditismus verus) posjeduju i testikularno i ovarijalno tkivo, prividni hermafroditi (pseudohermaphroditismus masculinus/testicularis; pseudohermaphroditismus femininus/ovarialis) posjeduju jednu vrstu spolnih žlijezda, ali uz genitalije njihova *pravoga* (prvotnoga) spola razvijaju se i rudimentarni organi inverznoga spola. U usporedbi s promišljanjima Anne Fausto-Sterling koja vjeruje kako će legitimnost interseksualnih kategorija izbrisati granice (tradicionalnih) rodnih opozicija, psihologinja Suzanne J. Kessler (1998:90) upućuje kako su u svakodnevici rodne atribucije (u)građene bez utjecaja genitalnoga nadzora, i ono što je primarno jest rod (rodna kategorija) koji se izvodi bez obzira na tjelesnu konfiguraciju (kombinatoriku) zastrtu govorom odjeće.

simboličku sferičnost tijela *pravih* hermafrodita) i stvarnost *Trećega Tijela* kao tijela rodnoga paradoksa; hermafroditna bajka projicira stapanje Dvoje u Jedno i stvarnost *Trećega Tijela* kao tijela spolnoga paradoksa. Ukidanjem Dvojnosti Života opus alchymicum vodi uspostavljanju (prvotne) Jedinosti Čovjeka. Rebis (lat. *res, bis*) označuje istu stvar što se dvaput imenuje u želji da se otkriju dvije stvari koje predstavljaju (jednu) Cjelovitost, simbolizirajući Jedno u Dvojici, Dvojicu u Jednome - *filius/lapis philosophorum* (ibid.:98). Let androgine duše alkemičarska ikonografija prikazuje krilatom ljudskom androginom figurom kao simbolom oduhovljenoga tijela, *slutnje (intuicije) - duhovne (krilate!) mogućnosti* (Jung 1984:212). I premda androgini (rod) i hermafroditni (spol) nisu *Isto*, alkemičarske rasprave rabe ih sinonimno u uspostavljanju Jedinosti u Dvojnosti i Dvojnosti u Jedinosti.

Kazališna skupina *Athanor Danza* (Bogota, Kolumbija), koja je sudjelovala na Eurokazu predstavom *Rebis* (1991.) i predstavom *Sol Niger* (1993.), u scenski tekst upisuje alkemijski predtekst Androginosti kao simbola Povijesnoga Savršenstva - jer kako je ispisano u programskoj (metakazališnoj) knjižici Eurokaza uz predstavu *Sol Niger* - "Povijest je fikcija, a sadašnjost nemilosrdno i vječno klatno." U nastojanju brisanja (historijsko-histerične) sadašnjosti kao provocirajućega klatna, *Athanor Danza* konjunkcijom plesa i teatra upisuje se u izgubljenu harmoniju između Čovjeka i Prirode. Athanor označuje ginekomorfnu alkemičarsku plamenu peć (orfičko kozmičko jaje) za taljenje kao prostor zbivanja Alkemijskoga Djela (opus alchymicum), Zemljinu (Geinu) utrobu/*uterus* unutar koje sazrijevaju metali (transmutacija ruda). I dok je u predstavi *Rebis* konjunkcija muških i ženskih arhetipskih naslaga prikazana u Jednom Biću (rebis kao tijelo *rubifikacije* **Alvara Restrepa Hernandeza**), u predstavi *Sol Niger* nastaje razdvajanje Dvojstva (sjedinjenih u *Rebisu*) ali u Dvojedinosti muških arhetipskih naslaga, što je Alvaro Restrepo Hernandez autointerpretirao stanjem Povijesnoga Duha: "U jednom trenutku pomislio sam da *Sol Niger* moram raditi sa ženom. Prva je verzija doista tako i napravljena. Međutim, kako sam se kasnije bavio magijom rata, konfrontacijom energija, uvidio sam kako se tako zamišljena vrsta konfrontacije mora zbivati među dvojicom muškaraca."[17] I nastaje *sol niger - nigredo* (Rad ka Crnom) na *okruglome*, materija koja još nije na putu Evolucije. Ili kao što je **Claude Lévi-Strauss** zabilježio u glazbeno-strukturalnim analizama mita: "I u Južnoj i u Sjevernoj Americi brojni jezici označuju sunce i mjesec jednom riječju. (...) Quinault nazivaju mjesec riječju koja znači *noćno sunce.*"[18]

Vratimo se **Ovidijevu** Hermafroditu *(Metamorfoze* - IV. pjevanje) kojega **Robert Graves** (1969:18,d,8) opisuje kao mladića sa ženskim grudima (*horizontalna* podjela hermafroditnoga tijela ili sadašnje heterogeno transseksualno tijelo) i dugom kosom, i pritom briše razliku (granicu) između (hermafroditnoga) tijela spolnoga paradoksa i (androginoga) tijela rodnoga paradoksa interpretacijom prema kojoj Hermafrodit figurira kao *androgyne* ili bradata žena koja nastaje kao religiozna zamisao u doba prijelaza matrijarhata u patrijarhat: "Hermafrodit je sveti kralj, kraljičin zastupnik koji nosi umjetne grudi." **Jacqueline Khayat** (1987:15) interpretirat će hermafroditni mit (bajku) simbolima ginekomorfološkoga jedinstva *(falus u maternici)*, kao nostalgičnim snom o izgubljenom raju. Hermafrodit, koji je rođen spolnim *coniunctio oppositorum* Hermesa, vodičem duša (psihopomp) u podzemni svijet, i Afrodite, vodičem duša u ljubavi i ljepoti, translatira spomen na roditeljsku hijerogamiju svojim ginekomorfološkim imenom: **A. G. Matoš** Hermafrodita imenuje složenicom *ženomuž* a koja bi odgovarala alternativnom terminu *giandrija* Sandre M. Gilbert i Susan Gubar. Zanimljivo je što Robert Graves ne navodi drugu sekvencu Ovidijeva mita o nimfi Salmakidi a koja se uzima kao mitsko-generativni okvir izgradnje mita o hermafroditnom tijelu (naknadna konjunkcija sa Salmakidinim tijelom), već se zaustavlja na prvoj sekvenci mita koja hermafroditizam tumači rođenjem kao ginekomorfološkim prijenosom (Ovidije mitografski zapisuje kako su na Hermafroditovu licu bili čitljivi i Otac i Majka). Izlaskom iz Salmakidina gorskoga izvora Hermafrodit postaje *dvolik.* Prijenos na Stvarnost druge sekvence Ovidijeva hermafroditna mita (*coniunctio* s nimfom Salmakidom) jest učinak da iz njezina izvora Hermafrodit izlazi kao *polumuškarac*, kao tijelo *rodnoga* paradoksa. I tada roditeljima upućuje zamolbu *prijenosa* prema kojoj će svaki muškarac koji kroči u Salmakidin izvor transmutirati u *polumuškarca*. Time druga sekvenca Ovidijeva mita djeluje transgresijom u Stvarnost (učinak mita na Stvarnost) kroćenjem muških faličko-ratničkih naslaga. Jer (hermafroditno) tijelo *polumuškarca* je protestno tijelo, tijelo koje poput nimfe Salmakide - koja nije bila vješta u lovu, koja nije znala odapinjati luk i koja se nije željela ni s kim utrkivati, iako je rodnim imenom slovila kao nimfa - prethodi *djeci cvijeća*. "Svi ostali" su barbari. Ah, da - zanimljivo je dok mitsko iščitavanje ikonografije hermafroditnoga tijela upućuje na heterogenu Bradatu Ženu ginekokracije (Robert Graves), pri čemu likovni prikazi projiciraju Afroditino muško obličje kao *genezu* Hermafrodita (ciparski prikazi Afrodite kao bradate božice), sadašnja ikonografija zapadno-političkoga (vladajućega) tijela bradu prešutno označuje kao zazorno mjesto u želji da se sačuva čist (politički) obraz. Zapadni političari (bez sijedih i mudrih brada) ujedinili su se (barem u nečemu) u zazornosti prema bradi a koja prema simbolizacijskim uljepcima slovi kao izvorište naslaga mudrosti. S druge strane ujedinjene Europe (Jadna mitska feminina Europa!) nalaze se, naravno, ujedinjene (nažalost ne i sijedo-mudrosne) brade bez femininih Lizistrata koje bi neutralizirale njihove "ratom nabijene bradate faluse". Brade i nebrade svih zemalja - razjedinite se! Jer uzgred spomenuto, kako navodi **Vojtech Zamarovsky**, Salmakidin gorski izvor kod Halikarnasa, današnjega Bodruma, nije više pristupačan - iznad njega se utaborila kasarna specijalnih jedinica turske vojske.

Pred simboličkim androginim tijelom kao znaku *Primordijalne Savršenosti* ostaje upitanost hoće li trenutak u kojemu je ozbiljeno tijelo postoperativne "transseksualnosti", za razliku od prethodnih koraka transvestizma i transrodnih tijela, označiti Smrt hijerarhijsko-binarnoga identiteta. U usporedbi s Baudrillardovim apokaliptičkim mitom o padu koji u brisanju granica spolne i rodne razlike iščitava postajanje indiferentnim i nediferenciranim bićima (**Felski** 1998:200), pri čemu u simulakrumu *političkih transvestita* izjednačuje *pričin* transseksualnosti i transspolitičnost u

21 Usp. razgovor s Alvarom Restrepom Hernadezom u: *Frakcija* 2:78-81,1996. Ispričavam se gospodinu Alvaru Restrepu Hernandezu što je korektivnim imperativom uredništva navedenoga časopisa ispisan uvodnik u kojemu se naglašava kako *nije želio dati običan intervju, već da je tražio natuknice za razgovor*. (Fragmentarne) natuknice u formi pitanja ispisala sam sama.

značenju ravnodušnosti i nediferenciranosti politike koja je *usvojila, probavila, odbacila najproturječnije ideologije* (Baudrillard 1994:152); alkemičarske rasprave androgino-hermafroditnu metaforu (Platonove androgine i Ovidijeve hermafroditne bajke) iščitavaju kao očitovanje prvotnoga Jedinstva u polarizaciji. Transseksualni (i transvestitski) hiper-kič (opravdan je Baudrillardov strah od političkih transvestita) u usporedbi s ratničkim falocentričkim i faloekscentričnim bombama nije opasan *(zarazan)*. Prisjetimo se predstave *Ribizl bomba* Studija kinetičke figurativne skulpture *Linija manjeg otpora* na Eurokazu 1991. godine, a koji je nastupio i na *Posteurokazu* (21. lipnja - 14. srpnja 1991.) u Osijeku u vremenu kada će uskoro početi padati prve (nažalost ne *ribizl)* bombe.

I dok je rodna/spolna transmutacija na početku vremena bila *i* sakralna, u Povijesnu heteroseksualnu matricu upisana je kao devijantni učinak (poremećaja) Spolnosti. Iz mitske stvarnosti odaslana je u patologiju svakodnevice. Konstruirana kao mitska - dekonstruirana kao patološka.[19] Kako se približavamo kraju stoljeća i transgresiji tisućljeća, vraćaju se mitski obrasci propitivanja transrodnosti kao utopijsko projicirajuće konstrukcije,[20] jer prema anarhističkim Idejama - *utopija je ono što još nije ostvareno a ne ono što je nemoguće ostvariti:* "Ne vjerujem u čistu podjelu na spolove. Kada sam se prvi puta pozabavio konceptom alkemijskoga androgina (hermafrodita) i konceptom cjelovitoga bića i *jedinstva suprotnosti*, povukao sam paralelu s umjetničkim stavom prema životu. Umjetnik je takvo biće. Sjedinjuje u sebi i mušku i žensku energiju, suprotne energije u Jednom, i stoga je Stvoritelj u samom sebi. Zajedništvo različitih energija stvara umjetničko djelo" (Alvaro Restrepo Hernandez).[21] Ili kako je u filmu *Orlando* (Cannes 1993.) **Sally Potter**, na početku Orlando (**Tilda Swinton**) prikazan kao *On sa ženskim izgledom* a na *kraju*, nakon razdoblja od (vampirističko-besmrtnih) četiri stotine godina, kao *Ona s androginim izgledom* ispod istoga (na kraju filma imaginarno-ostarjeloga) stabla. Ili kao što pjeva nad androginim Orlandom homoerotički anđeo **Jimmy Somerville**: *"Ni žena, ni muškarac. Spojeni smo, mi smo jedno s ljudskim licem."*

Any body can perform any gender.
(Usp. film *On Becoming* (1993.) Terese Rizzo)

NAVEDENA LITERATURA

Arbus, Diane. 1990. "Diane Arbus". *Quorum* 1:292-304.

Barjaktarović, Mirko. 1965-1966. "Problem tobelija (virdžina) na Balkanskom poluostrvu". *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 28-29:273-286.

Baudrillard, Jean. 1994. "Transseksualnost". (Iz *Transparencije zla*, 1990.). *Godine* 5/6 (1/2):149-152.

Bleie, Tone. 1993. "Aspects of Androgyny". U *Carved Flesh/Cast Selves: Gendered Symbols and Social Practices*. Edited by Vigdis Broch-Due, Ingrid Rudie and Tone Bleie. Oxford/Providence:Berg, str. 257-277.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York-London:Routledge (poglavlja: "Subjects of Sex/Gender/Desire", "Subversive Bodily Acts").

Čale Feldman, Lada. 1998. "Paradoksi spola/roda u kazališnoj teoriji i praksi". *Treća* 1/vol. 1:57-71.

Devereux, Georges. 1990 (1988). *Bauba - mitska vulva.* Zagreb:August Cesarec.

Durand, Gilbert. 1991 (1984). *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju.* Zagreb:August Cesarec.

Eliade, Mircea. 1986-1987. "Androgin ili misterija potpunosti". *Gradina* - str. 110-120.

Felski, Rita. 1998. "Kraj stoljeća, kraj spola: transseksualnost, postmodernizam i smrt povijesti". *Quorum* 3:197-212.

Ferris, Lesley. 1993. "Introduction: Current Crossings". U *Crossing the Stage:Controversies on Cross-Dressing.* Edited by Lesley Ferris. London and New York:Routledge, str. 1-19.

Gilbert, Sandra M. - Susan Gubar. 1984 (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven and London: Yale University Press (poglavlje: "The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity").

Graves, Robert. 1969 (1955). *Grčki mitovi.* Beograd:Nolit.

Grémaux, René. 1996 (1993). "Woman Becomes Man in the Balkans". U *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History.* Edited by Gilbert Herdt. New York:Zone Books, str. 241-281.

Gušić, Marijana. 1958. "Ostajnica - tombelija - virdžin kao društvena pojava". *Treći kongres folklorista Jugoslavije* (Cetinje), str. 55-64.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni položaj ostajnice-virđineše u stočarskom društvu regije Dinarida". U *Odredbe pozitivnog zakonodavstva i običajnog prava o sezonskim kretanjima stočara u jugoistočnoj Evropi kroz vekove.* Posebna izdanja Balkanološkog instituta, knj. 4:269-295.

Heilbrun, Carolyn G. 1993 (1964). *Toward a Recognition of Androgyny.* New York - London:W. W. Norton&Company (poglavlja: "Introduction", "The Hidden River of Androgyny").

Herdt, Gilbert - Robert J. Stoller. 1990. *Intimate Communications: Erotics and the Study of Culture.* New York:Columbia University Press.

Jung, Carl Gustav. 1984 (1972). *Psihologija i alkemija.* Zagreb:Naprijed.

Khayat, Jacqueline. 1987. *Rituali i seksualna sakaćenja.* Kruševac:Bagdala.

Kessler, Suzanne J. 1998. *Lessons from the Intersexed.* New Brunswick, New Jersey, and London:Rutgers University Press.

Kott, Jan. 1974 (1972). *Jedenje bogova. Studije o grčkim tragedijama.* Beograd:Nolit (poglavlje: "Jedenje bogova ili Bahantkinje").

Lachmann, Renate. 1987. "Dvojništvo". *Umjetnost riječi* 3:261-272.

Rabinović, Vadim L. 1989 (1979). *Alhemija kao fenomen srednjovekovne kulture.* Beograd:Prosveta.

Roob, Alexander. 1997 (1996). *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism.* Köln:Taschen.

Smith, Joan. 1993 (1989). *Misogynies: Reflections on Myths and Malice.* London - Boston: Faber and Faber.

Suzana Marjanić je književna teoretičarka i folkloristkinja iz Zagreba

Je li heteroseksualnost izgubljen slučaj?

Krenemo li od **Lacanove** često zlouporabljene postavke - *il n'y a pas de rapport sexuel* - a koja govori o posredovanosti u odnosima, te heteroseksualnosti dodjeljuje normativnost a ne prirodnost, promislimo li o svom ili tuđem partneru, pregledamo li ljubavničku heteroseksualnu literaturu, pa se prisjetimo **Albeejeva** komada *Tko se boji Virginije Woolf?*, *Ane Karenjine*, *Nore*, Hamletove sarkastične okrutnosti prema Ofeliji, teško se možemo oduprijeti iskazu da je sretna ljubavna pripovjest ona u kojoj posreduje smrt. U kojoj objekt želje postaje nedostupnim, označiteljem nemogućnosti. *Shall I believe/That unsubstantial Death is amorous...*

Ovdje odabrani tekstovi koji s psihoanalitičkog stajališta iščitavaju literarne ljubavi, muško-ženske odnose često obilježene Lacanovim jouissance, tekst **Julie Kristeve** o Romeu i Juliji iz knjige *Histories d'amour*, **Sarah Kofman** koja temi Judite pristupa frojdovski promišljajući tabu nevinosti, kao i tumačenje **Slavoja Žižeka** slavnog Lacanovog iskaza - *la femme n'existe pas* - na primjeru **Otta Weiningera**, iako su već *bajati*, uspjeli su izbjeći recepciju na hrvatskoj sceni. No, to ne znači da su u vremenskom odmaku od svog nastanka izgubili značenje, vrijednost ili mogućnost poticaja promišljanja budućnosti ljubavnih odnosa i dvostrukog morala.

Tekstove Jacquesa Lacana, Slavoja Žižeka, Sarah Kofman i Julie Kristeve odabrala je Ljiljana Filipović



Jacques Lacan



O užitku[1]

1 Francuska riječ *jouissance*, koja figurira u naslovu Lacanova teksta, osim značenja užitak, ugoda, zadovoljstvo ima i konotaciju seksualnog užitka (orgazma), dok u psihoanalizu s Lacanom ulazi u upotrebu njezino značenje zasebne instance žudnje čije se mjesto simbolizira u falusu, op.prev.

1
Što je užitak? On se ovdje svodi samo na negativnu instancu. Užitak je ono što ničemu ne služi.

Ovdje ciljam na rezervu koju implicira polje prava-na-užitak. Pravo nije zadaća. Ništa ne prisiljava neku osobu na uživanje, osim Nad-ja. Nad-ja je imperativ užitka - *Uživaj!*

Upravo se tu nalazi točka preokreta koju ispituje analitički diskurs. Na tom putu, u tom vremenu *nakon vas* koje sam pustio da prođe, pokušao sam pokazati da nam analiza ne bi dopustila da se zadržimo na onome odakle sam krenuo, naravno, s poštovanjem, to jest na Aristotelovoj etici. Tijekom godina došlo je do pomaka, pomaka koji nije napredak, već obilazak koji je, od Aristotelova razmatranja bića doveo do Benthamova utilitarizma, odnosno do teorija fikcija, pokazujući od jezika vrijednost upotrebe, ili status alata. Upravo sam odatle ponovno krenuo u ispitivanje onog što je u tome od bića, od vrhovnog dobra kao objekta kontemplacije, odakle se nekad vjerovalo da je moguće izgraditi etiku.

Ostavljam vas, dakle, na ovom krevetu, vašim inspiracijama. Izlazim, i još jednom, pisat ću na vratima tako da pri izlasku možda možete uhvatiti snove koje ćete na tom krevetu pratiti. Napisat ću slijedeću rečenicu - *Užitak Drugoga*, Drugoga s velikim D, *tijela Drugoga koje ga simbolizira, nije znak ljubavi*.

2
Pišem to, a nakon toga ne pišem *gotovo*, ni *amen*, ni *i bi tako*.
Ljubav, naravno, daje znak i uvijek je recipročna. Na to sam se odvažio odavno, polagano, govoreći da su osjećaji uvijek recipročni. Bilo je to zato da mi to ponovno padne na pamet - *A onda, a onda, a ljubav, a ljubav, je li ona uvijek recipročna? - Ma da, ma da!* Ta čak smo i zbog toga izumili nesvjesno - da bismo primijetili da je ljudska žudnja žudnja za Drugim, a da mu ljubav, ako baš u njoj postoji neka strast koja može biti ignoriranje žudnje, ništa manje ne ostavlja čitav svoj doseg. Kad to pogledamo izbliza vidimo pustošenja.

Uživanje - uživanje u tijelu Drugoga - ostaje pitanje jer odgovor koje ono može stvoriti nije neophodan. Pa čak i više od toga. To nije ni dostatno pitanje zato što ljubav zahtijeva ljubav. Ona je ne prestaje zahtijevati. Zahtijeva je... *još. Još*, to je vlastito ime tog nedostatka odakle u Drugom kreće zahtjev za ljubavlju.
Odakle, onda, kreće ono što je sposobno, na način koji nije neophodan i nije dovoljan, odgovoriti uživanjem u tijelu Drugoga?

To nije ljubav. To je ono što sam se prošle godine, na određeni način inspiriran kapelom svete Ane koja me je jako iznervirala, prepustio nazvati *ljubavlju*[2].

Ostavljam vas, dakle, na ovom krevetu, vašim inspiracijama. Izlazim, i još jednom, pisat ću na vratima tako da pri izlasku možda možete uhvatiti snove koje ćete na tom krevetu pratiti. Napisat ću slijedeću rečenicu - Užitak Drugoga, Drugoga s velikim D, tijela Drugoga koje ga simbolizira, nije znak ljubavi

2 Autor ovdje u originalu navodi stari oblik francuske riječi ljubav - *amur*, op. prev.

... zapravo žena ne postoji, žena nije potpuna, žensko spolovilo ne govori joj ništa, osim ako to nije posredstvom tjelesnog uživanja...

Ljubav[3] je upravo ono što se pojavljuje u neobičnim znakovima na tijelu. To su seksualne oznake koje dolaze iz onostranog, iz tog mjesta za koje smo vjerovali da ga pod mikroskopom možemo skicati u obliku gamete - za što ću vam ukazati da ne možemo reći da je to život jer to isto tako nosi i smrt, smrt tijela, njegovo ponavljanje. *U-tijelu* dolazi upravo odatle. Znači da je krivo reći da postoji razdvajanje some i gamete jer tijelo nosi tragove da bi udomilo tu gametu. Postoje tragovi na ljubavi[4].

Dobro, to su samo tragovi. Bitak tijela je, naravno, seksualan, ali to je, kako se ono kaže, sekundarno. I kao što iskustvo pokazuje, užitak tijela kao simbola Drugoga ne ovisi o tragovima.

Upravo tu se odvažujemo na najobičnije razmatranje stvari.

O čemu se dakle radi u ljubavi? Ljubav, je li - kao što je promiče psihoanaliza s tim nevjerojatnim smjelošću što čitavo njezino iskustvo ide u suprotnom smjeru i pokazuje suprotno - ljubav, je li moguće napraviti je? Je li Eros težnja prema Jednom?

Već se dugo govori samo o tome, o Jednom. *Ima nešto od Jednog*, taj sam izraz upotrijebio kao podršku mom izlaganju prošle godine, naravno ne zato da bih se priključio toj iskonskoj zbrci, jer nas žudnja vodi samo prema nišanu nedostatka gdje se pokazuje da Jedno ovisi samo o esenciji označitelja. Ako sam u početku proučio Fregea, to je stoga što sam pokušao pokazati razjapljenost koja postoji od tog Jednog prema nečemu čemu je stalo do bića i, iza bića, do užitka.

Mogu vam ispričati kratku priču, onu o papigi zaljubljenoj u Picassa. Po čemu se to vidjelo? Po tome kako mu je grickala ovratnik košulje i prednjicu sakoa. Naime, ta je papiga bila zaljubljena u ono što je svojstveno čovjeku, to jest u njegovu odjeću. Bila je poput Descartesa kojemu su ljudi bili odijela u... *pro-menadi*[5]. Odijela obećavaju menadu[6] - kad ih napustimo. Ali to je samo mit, mit koji se približava krevetu od maločas. Uživanje u tijelu kad više nema odjeće ostavlja nedirnutim pitanje o onome što čini Jedno, odnosno pitanje identifikacije. Papiga se identificirala s odjevenim Picassom.

Isto vrijedi i za sve što se tiče ljubavi. Odjeća ljubi svećenika jer su oni samo tako svećenici. Drugim riječima, što postoji pod odjećom i što nazivamo tijelom možda je samo onaj ostatak koji ja zovem objekta.

Ono što održava sliku je ostatak. Analiza pokazuje da je ljubav u svojoj biti narcisoidna, i pokazuje da supstanca objekatske pretpostavke - laskanje - zapravo ono što je, u žudnji, ostatak, odnosno njezin uzrok, i podržava je svojim nezadovoljstvom, pa čak i svojom nemogućnošću.

Ljubav je, iako recipročna, nemoćna[7] jer ne zna da je samo žudnja da bude Jedno ono što nas vodi do nemogućnosti uspostavljanja njihovih međusobnih odnosa. Čijih *međusobnih* odnosa? - *dvaju* spolova.

3

Sigurno da ono što se pojavljuje na tijelima u tim enigmatskim oblicima kakva su seksualna obilježja - koja su samo sekundarna - čini biće spolnim. Nema sumnje. Ali biće predstavlja uživanje u tijelu kao takvom, odnosno kao aseksualnom, budući da je ono što zovemo seksualnim užitkom označeno, dominirano nemogućnošću da se to jedino Jedno koje nas zanima, Jedno *spolnog odnosa* kao takvo ne uspostavi nigdje u izrecivom.

Upravo to pokazuje analitički diskurs, po tome što, za jedno od tih kao seksualnih bića, za muškarca utoliko što je opskrbljen organom koji zovemo falusnim - rekao sam *koji zovemo* - tjelesno spolovilo, žensko spolovilo - rekao sam *žensko*, dok zapravo *žena* ne postoji, žena nije *potpuna*, žensko spolovilo ne govori joj ništa, osim ako to nije posredstvom tjelesnog uživanja.

Analitički diskurs pokazuje - dopustite mi da to kažem u ovom obliku - da je falus prigovor savjesti koje ima jedno od dvaju spolnih bića pri usluzi koju mora dati drugom.

I neka mi ne govore o ženskim sekundarnim spolnim obilježjima jer, do novog poretka, u nje su primarna upravo obilježja majke. Ništa ne razlikuje ženu kao spolno biće, ako ne baš njezino spolovilo.

Da se sve okreće oko falusnog užitka svjedoči i analitičko iskustvo, a svjedoči po tome što se žena definira s jedne pozicije na koju sam ja ukazao kao na *ne-potpunu* na mjestu falusnog užitka.

Idem još malo dalje - falusni užitak prepreka je preko koje muškarac ne uspijeva, rekao bih, uživati u tijelu žene, jer je upravo ono u čemu on uživa užitak organa.

Upravo je zato Nad-ja takvo kakvo sam naveo malo prije s *Uživaj!* korelat kastracije, što je znak kojim se kiti priznanje da se užitak Drugoga, užitak u tijelu Drugoga potiče samo nesvršenošću. Reći ću koji - onaj, ni više ni manje, kojega podržava Zenonov paradoks.

Ahilej i kornjača, to je shema užitka jedne strane spolnog bića. Kad je Ahilej napravio korak, odapeo strijelu pored Brizeide, ta i takva kornjača malo je uznapredovala jer ona nije potpuna, nije sva njegova. Nešto ostaje. A potrebno je da Ahilej napravi drugi korak, i tako dalje. Tako smo čak i u naše vrijeme, ali samo u naše, uspjeli definirati broj, istinito, ili bolje rečeno, stvarno. Jer ono što Zenon nije vidio jest da ni

3 Isto kao i pod 1, op. prev.

4 Isto kao i pod 1, op. prev.

5 *La promenade* - fr. šetnja, op. prev.

6 *La menade* - fr. menada, bakantica, svećenica boga vina i veselja Bakha, op. prev.

7 Pridjev *impuissant* na francuskom znači nemoćan, ali i impotentan, op. prev.





Jacques Lacan
i njegova
unuka Eve

kornjača nije sačuvana od fatalnosti koja se nadvila nad Ahilеja - i njezin je korak sve manji i ni on nikad neće stići do kraja. Upravo se odatle definira bilo koji broj ako je realan. Broj ima granicu i u toj je mjeri beskonačan. Ahilej, to je sasvim jasno, može samo prestići kornjaču, ne može joj se pridružiti. Pridružuje joj se samo u beskonačnosti.

Eto kazivanja što se tiče užitka kao spolnog užitka. S jedne je strane užitak označen tom rupom koja mu ne ostavlja drugi put osim falusnog užitka. S druge strane, može li se dostići nešto što bi nam reklo kako bi se ostvarilo ono što je sve dosad bilo samo nedostatak, razjapljenost u užitku?

To je ono, čudna stvar, što mogu predložiti samo vrlo neobične opaske. *Čudan* je riječ koja se može rastaviti - *biti-anđeo*[8], to je nešto na što nas upozorava alternativa da ne budemo tako glupi kao papiga od malo prije. Ipak, pogledajmo izbliza na što nas inspirira ideja da u užitku tijela spolni užitak ima tu privilegiju da bude specificiran bezizlaznošću.

U tom prostoru užitka uzeti nešto ograničeno, zatvoreno predstavlja prostor, a govoriti o tome topologiju. U spisu čije ćete pojavljivanje vidjeti na početku mog prošlogodišnjeg govora, vjerujem da pokazujem striktnu jednakost topologije i strukture. Ako se vodimo prema tome, ono što anonimnost razlikuje od onoga o čemu govorimo kao o užitku, to jest o onome što naređuje pravo, jest geometrija. Geometrija je heterogenost mjesta, odnosno postoji mjesto Drugoga. Od tog mjesta Drugoga, spola kao Drugog, kao apsoutnog Drugog, što nam dozvoljava da se odvažimo u najnoviji razvoj topologije?

Ovdje ću otići dalje s pojmom kompaktnosti. Ništa nije kompaktnije od nedostatka, ako je doista jasno da, jer je sjecište svega onoga što je u njemu zatvoreno dozvoljeno kao postojeće na beskonačnom broju primjera, rezultat je toga da sjecište implicira taj beskonačan broj. To je sama definicija kompaktnosti.

To sjecište o kojem govorim ono je na koje sam se malo prije odvažio govoreći da je to ono što prekriva, što je prepreka pretpostavljenom spolnom odnosu.

Samo pretpostavljenom, s obzirom na to da govorim da se analitički diskurs podržava samo govorom kojeg nema, da je nemoguće postaviti seksualni odnos. Upravo je u tome važan izbočeni dio analitičkog diskursa i on upravo time određuje ono što je u njemu stvarno od statusa svih drugih diskursa.

To je imenovana točka koja prekriva nemogućnost seksualnog odnosa kao takvog. Užitak kao spolni užitak je falusni, to jest on se ne odnosi prema Drugom kao takvom.

Nastavimo ovdje prilog te hipoteze kompaktnosti.

Formula nam je dana topologijom koju sam okvalificirao kao najrecentniju, koja počinje od jezika koji je stvoren na ispitivanju broja, koje vodi uspostavljanju mjesta koje nije ono

8 *Etrange* - fr. čudan gotovo se jednako izgovara kao i *être* (fr. biti) *ange* (fr. anđeo), op. prev.

homogenog prostora. Uzmimo isti ograničen, zatvoren, pretpostavimo uspostavljen prostor - ekvivalent svega na što sam se upravo odvažio sa sjecištem koje se pruža do beskonačnosti. Ako pretpostavimo da je pokriven otvorenim cjelinama, to jest da isključuje njihovu granicu - granica je ono što se definira kao nešto veće od jedne točke, manje od neke druge, ali niti u jednom slučaju jednako ni polaznoj, ni dolaznoj točci, da biste to brzo zamislili - otkriva se da je jednako reći kako se sveukupnost tih otvorenih prostora uvijek nudi nekom pod-prekrivanju otvorenih prostora koji čine svršenost, odnosno da nastavak elemenata čini dovršeni nastavak.
Možete primijetiti da nisam rekao da su brojivi. A ipak, to je ono što pojam *dovršeni* implicira. Na



Jacques i Sylvia, André Mason

kraju krajeva, brojimo ih, jednog po jednog. Ali prije no što do toga dođemo moramo pronaći niz, i moramo označiti vrijeme prije no što pretpostavimo da se taj niz može naći.

Što zapravo implicira svršenost otvorenih prostora, koju možemo otkriti, a koji su sposobni prekriti ograničen, tom prigodom zatvoren prostor seksualnog užitka? Da se prostori o kojima smo govorili mogu uzeti jedan po jedan - a kako se radi o drugoj strani, stavimo to u ženski rod - jedna po jedna.

Upravo se to događa u prostoru seksualnog užitka - koji se zbog te činjenice potvrđuje kao kompaktan. Spolno biće tih ne-potpunih žena ne prolazi kroz tijelo, već kroz ono što je rezultat logičkog zahtjeva u govoru. Naime, logika, koherencija upisana u činjenicu da postoji jezik i da je on izvan tijela koja su njime uzdrmana, ukratko Drugo koje se utjelovljuje, ako možemo tako reći, kao spolno biće zahtijeva to *jedna po jedna*.

I baš je to čudno, fascinantno, ovo je prilika da se to kaže - taj zahtjev Jednoga, kao što nas je već *Parmenid* mogao čudnovato navesti da to predvidimo, izlazi upravo iz Drugog. Tamo gdje je biće, tamo je zahtjev beskonačnosti.

Vratit ću se na to što je ovdje od Drugoga. Ali od ovog časa, da biste stvorili sliku, ilustrirat ću vam je.

Prilično nam je poznato koliko su se analitičari zabavljali oko Don Juana od kojeg su napravili sve, uključujući i homoseksualca, što je bio vrhunac. Ali usmjerite ga baš na onu sliku koju sam vam upravo ocrtao, na taj prostor seksualnog užitka prekriven otvorenim cjelinama koje čine svršenost i koje naposljetku brojimo. Ne vidite li da je bit u ženskom mitu o Don Juanu u tome da ih on posjeduje jednu po jednu?

Eto što je drugi spol, muški spol, ženama. U tome je slika Don Juana kapitalna.
Od časa otkad postoje imena mogla bi se napisati lista žena i izbrojati ih. Ako ih ima *mille e tre* dobro je da ih se može uzeti jednu po jednu, to je glavno. A to je sasvim druga stvar od Jednog iz opće fuzije. Da žena nije sva-potpuna, da u njezinom tijelu ona nije sva-potpuna kao seksualno biće, ništa se od svega ovoga ne bi održalo.

4
Činjenice o kojima vam govorim činjenice su diskursa, diskursa iz kojeg u analizi pozivamo na izlaz, u ime čega? - napuštanja ostalih diskursa.

Kroz analitički se diskurs subjekt pokazuje u svojoj razjapljenosti, odnosno u onome što uzrokuje njegovu žudnju. Da toga nema ne bih mogao precizirati situaciju s topologijom koja, međutim, ne počiva na istom području, na istom diskursu, već na drugom, koliko čišćem, i koji koliko jasnijom čini činjenicu da je on jedini geneza diskursa. Da ta topologija konvergira s našim iskustvom do mjere da nam omogućava njezinu artikulaciju, nije li to nešto što bi moglo opravdati ono što se, u onome na što se odvažujem, podržava da nikad ne pribjegne niti jednoj supstanci, da se nikad ne referira niti na jedno biće, i da bude u raskolu s bilo čime što se najavljuje kao filozofija?

Sve ono što se od bića artikuliralo pretpostavlja da možemo izbjeći predikat i reći *čovjek je*, a da, naprimjer, ne kažemo što. Ono što je u tome od bića usko je povezano s tim dijelom predikata. Otada ništa o tome ne može biti rečeno, osim ako nije zaobilazno bez izlaza, demonstracijama logičke nemogućnosti, gdje niti jedan predikat nije dovoljan. Ono što je od bića, bića koje bi se postavljalo kao apsolutno, uvijek je samo fraktura, lom, prekid formule *spolno biće* dok je spolno biće zainteresirano za užitak.

21. studenog 1972.

S francuskoga preveo Srđan Rahelić

Otto Weininger, ili, "Žena ne postoji"

Slavoj Žižek



"Nadajmo se da čitatelji neće smatrati nedostojnim filozofa i ispod njegova nivoa da se pozabavi pitanjem koitusa (*Sex and Character*, 237)"[1] - ta izjava može biti uzeta kao motto čitava **Weiningerova** opusa: on je spolnu razliku i seksualni odnos uzdigao do središnje teme filozofije. Cijena je bila samoubojstvo u dvadesetčetvrtoj, svega nekoliko mjeseci nakon što je objavljena njegova velika knjiga *Spol i karakter.* Zašto? Prvo što nas pogađa u Weiningera potpuna je *autentičnost* njegova pisanja - nemamo tu posla s 'objektivnom' teorijom; pisac je u potpunosti, bez ostatka zaokupljen svojom temom. Nije slučajno da je u prvim desetljećima našeg stoljeća *Spol i karakter* bio na vrhu top liste lektire zbunjenih adolescenata: ta knjiga pružala je odgovore na sva pitanja koja su mučila njihove uzburkane unutrašnje živote. Lako je omalovažavati te odgovore kao kombinaciju suvremenih antifeminističkih i antisemitskih predrasuda, s povremenim dodatkom nekih prilično plitkih filozofskih općih mjesta. Ali ono što se u takvom odbacivanju gubi efekt je *prepoznavanja* koji čitanje Weiningera izaziva: kao da je on 'javno izrekao' sve ono što 'službeni' diskurs prešutno pretpostavlja, a ne usuđuje se to javno izreći. Ukratko, Weininger je na svjetlo dana izvukao 'seksističku' fantazmatsku osnovu dominantne ideologije.

'Žena je isključivo i u potpunosti seksualna...'

Za Weiningera, spolna razlika utemeljena je u samoj ontološkoj suprotnosti subjekta i objekta, aktivnog duha i pasivne materije. žena je pasivni objekt prijemčiv za utjecaje, što znači da je ona u potpunosti u vlasti seksualnosti:"Ali svaka žena bez razlike, pošto je jedino i skroz seksualna i pošto se ta seksualnost rasprostire po celom telu, te je samo, fizički rečeno, na nekim mestima *gušća* nego na drugim, oseća se bezizuzetno *obljubljena neprestano i po celom telu, uvek i svuda, ma od čega bilo.* Ono što se obično naziva snošajem samo je *specijalan* slučaj sa najvišom intenzivnošću... Stoga je očinstvo bedna obmana; jer uvek mora da se podeli sa beskrajno mnogo

1 Stranica u zagradama odnosi se na stranice, kako sam Žižek kaže 'izuzetno nepouzdanog', engleskog prijevoda *Sex and Character. Authorised translation from the sixth German edition*, London: William Heinemann/New York: G. P. Putnam's Sons.
U daljnjem prijevodu, u nedostatku hrvatskog izdanja, poslužio sam se jedinim dostupnim izdanjem Weiningera: *Pol i karakter*, u prijevodu Irme Ŷosberger, i redakciji Milana Tabakovića [biblioteka *Kristali*, Književne novine, Beograd 1986] u kojem ta rečenica glasi: "Opasnost je, nadati se, neznatna da će netko smatrati za nedostojno po filozofa da se bavi tim pitanjem (snošaja) ili uopšte temom prostitucije..." (str. 311). U ostatku teksta stranice u zagradama referiraju na to izdanje.

Žena nije sposobna za čisto duhovni stav, ona ne može težiti istini radi istine same, ispunjenju dužnosti radi same dužnosti; ona ne može podnijeti bezinteresnu kontemplaciju ljepote

stvari i ljudi... Stvorenje koje biva *obljubljeno* od svih stvari i na svakom mestu može da bude i oplođeno od svih stvari i na svakom mestu: *majka je uopšte prijemljiva. U njoj sve oživljuje,* jer na nju sve čini fiziološki utisak i ulazi u njeno dete, kao njegov stvaralac. (*Pol i karakter*, 313-315)" (Već tu nailazimo na izvor svih Weiningerovih problema: njegovo miješanje faličkog uživanja sa ženskim Drugim uživanjem, koje nije usmjereno na falus i koje bombardira tijelo sa svih strana. Čitava Weiningerova teorijska tvorevina okreće se oko mogućnosti svođenja tog Drugog uživanja na falički užitak).
Zbog toga: "Snošaj je jedino što žena svugde i uvek isključivo pozitivno ceni... Obljuba je ženina najveća vrednost, ona nastoji uvek i svugde da je ostvari. Njena sopstvena seksualnost predstavlja samo ograničeni deo ovog neograničenog htenja.(ibid. 353)"
Tu univerzalnost možemo shvatiti na dva načina. Prvo, koitus pridaje specifičnu boju čitavoj aktivnosti žene. Žena nije sposobna za čisto duhovni stav, ona ne može težiti istini radi istine same, ispunjenju dužnosti radi same dužnosti; ona ne može podnijeti bezinteresnu kontemplaciju ljepote. Kad izgleda da postiže takvo stanje duha, bliži pogled nikad neće propustiti uočiti neki 'patološki' seksualni interes koji se skriva u pozadini (žena govori istinu kako bi ostavila utisak na muškarca i tako ga lakše zavela itd.). Čak i samoubojstvo, kao apsolutni čin izvedeno je s narcističko-patološkim razlozima: "Njihovo samoubistvo je, naime, uvek u mislima vezano za druge ljude: šta će oni misliti, kako će ih žaliti, kako će se žalostiti ili kako će se - ljutiti. (ibid. 380)"
Ne treba posebno naglašavati kako je to još jasnije u slučaju ljubavi, koja uvijek prikriva motive seksualnog odnosa: žena nikad nije sposobna za čisto, bezinteresno obožavanje voljene osobe. K tome, za ženu je ideja koitusa jedini način da prevlada svoj egoizam, jedina etička ideja koja joj je dostupna - 'etička' u smislu izražavanja ideala prema kojemu žena teži bez obzira na svoj 'patološki' interes:"Najsilnija ženina potreba jeste doduše da sama bude obljubljena, no to je samo poseban slučaj njenog najdubljeg, njenog jedinog vitalnog interesovanja, koje teži snošaju uopšte, njene želje da snošaj što češće vrši ko mu drago, ma kada i ma gde. (ibid. 350-351)"
Koitus je, dakle, jedini slučaj u kojem je žena u stanju formulirati svoju verziju univerzalnog etičkog imperativa: *Postupaj tako da tvoja aktivnost doprinese ostvarenju beskonačnog ideala općeg sparivanja.*
Nasuprot ženi, koja je u potpunosti prožeta seksualnošću - to jest, idejom koitusa - muškarac je, u svom odnosu prema ženi, rascijepljen izmedu međusobno isključivih polova seksualne žudnje i erotske ljubavi:"*Ljubav i požuda su dva tako različita, suprotna stanja, i tako jedna drugu isključuju da je čoveku, u času kada zaista voli, savršeno neshvatljiva pomisao na telesno spajanje sa voljenim stvorenjem...* Što je čovek erotičniji, utoliko ga manje muči seksualnost; i obratno... *postoji samo 'platonska' ljubav. Jer ono što se inače još naziva ljubavlju spada u carstvo čula.* (ibid. 324-325)"
Ako je, međutim, samom prirodom žene spektar njezinih interesa ograničen na snošaj, odakle potječe ljepota žene? Kako ona može djelovati kao objekt čisto duhovne ljubavi? Ovdje Weininger izvlači radikalan zaključak: priroda ženske ljepote je "performativna" - to jest, tek muškarčeva ljubav čini ženu lijepom:"*Muškarčeva ljubav, koja je vazda stidljiva, jeste prema tome merilo za ono što je na ženi lepo,* a šta ružno. Ovde nije kao u logici, gde je istina merilo misli a vrednost istine njen tvorac; nije ni kao u etici, gde je dobro kriterij za trebanje a vrednost dobroga polaže pravo da volju upravlja ka dobrome... *u estetici, lepota se stvara tek ljubavlju... Svaka je lepota upravo i sama tek projekcija, emanacija ljubavne potrebe.* Dakle ni lepota žene ne razlikuje se od ljubavi, nije predmet na koji je ona upravljena već je lepota žena ljubav muškaraca. To nisu *dve razne stvari* već *jedna ista činjenica.* (ibid. 327)"
Iz toga slijedi daljnji neizbježan zaključak kako je ljubav muškarca prema ženi - sama njegova 'duhovna', 'čista' ljubav kao suprotnost seksualnoj žudnji - u potpunosti *narcistički* fenomen: u svojoj ljubavi prema ženi, muškarac ljubi samo samoga sebe, svoju vlastitu idealiziranu sliku. Muškarac je sasvim svjestan jaza koji zauvijek razdvaja bijednu svakidašnjicu od tog ideala, stoga ga on projicira, transferira na drugu idealiziranu ženu.[2] Zbog toga je ljubav 'slijepa': ona ovisi o iluziji da je ideal kojem težimo već realiziran u drugome, u objektu ljubavi:"Muškarac u svakoj ljubavi voli jedino samog sebe. Ne svoju subjektivnost, ne ono što on, kao stvorenje opterećeno svom slabošću i niskošću, svom težinom i sitničarstvom zaista predstavlja. Već ono što on potpuno hoće da bude i potpuno treba da bude: njegova najličnija, najdublja, inteligibilna suština, oslobođena svih rita nužnosti, svih gruda zemnosti... *On projicira svoj ideal bića od apsolutne vrednosti, koje nije kadar da izoluje u samom sebi, na drugo ljudsko biće; a ljubav prema tom biću znači samo to i ništa drugo.* (ibid. 328-329)"
Ljubav, ništa manje nego mržnja, stoga je fenomen kukavičluka, laka mogućnost izvlačenja: u mržnji eksternaliziramo i na drugog prenosimo zlo koje počiva u nama samima izbjegavajući time bilo kakvo suočavanje s njim; dok u slučaju ljubavi, umjesto da se pomučimo ostvariti svoju duhovnu bit, mi projiciramo tu bit na druge kao već ostvareno stanje bića. Zbog toga, ljubav je kukavička i izdajnička ne samo u odnosu prema samom muškarcu, već također i prije svega, u odnosu prema svom objektu - ona u potpunosti zanemaruje pravu prirodu objekta (žene), i koristi je samo kao neku vrst praznog ekrana:"Ljubav prema ženi moguća je otuda samo ako ne mari za stvarna svojstva i osobene želje i interese voljene, ukoliko su u protivrečnosti sa lokalizacijom viših vrednosti u njenoj ličnosti, već po svom neograničenom nahođenju na mesto psihičke realnosti voljenog bića stavlja sasvim drugu realnost. Pokušaj da u ženi nađemo sebe, umesto da u ženi vidimo prosto

2 Ovo je stoga možda pravo mjesto da razbijemo jedu od ključnih zabluda o Lacanu: Lacan ni na koji način ne tvrdi da ljubav možemo reducirati na imaginarni fenomen, na narcističku opsesiju svojim vlastitim idealnim Ja. Na još radikalnijem nivou, ljubav kao strast cilja na realno jezgro u drugome s onu stranu imaginarnih i/ili simboličkih identifikacija - voleći tebe, ja volim ono što je 'u tebi više od tebe samog/same'.
3 Što se lika Dame u dvorskoj ljubavi tiče, vidi četvrto poglavlje knjige *Metastases of Enjoyment*, Verso 1994

samo - ženu, neminovno pretpostavlja zanemarivanje empiričke ličnosti. Ovaj je pokušaj, dakle, strahovito svirep prema ženi. U njemu se nalazi koren egoizma svake ljubavi kao i ljubomore, koja ženu jedino još posmatra kao nesamostalnu svojinu, ne obazirući se više ni najmanje na njen duševni život... *Ljubav je ubojstvo.* (ibid. 336-337)" Ovdje, dakako, Weininger glasno izriče skrivenu istinu idealizirane figure Gospe u dvorskoj ljubavi.[3]

Ključna je zagonetka ljubavi dakle: zašto muškarac bira *ženu* kao idealizirani objekt u kojem on (pogrešno) vidi ostvarenje svoje duhovne biti? Zašto on projicira svoje *spasenje* na samo biće odgovorno za njegov *Pad*, jer - kao što smo to već vidjeli - muškarac je rascijepljen između svoje duhovno-etičke biti i seksualne žudnje koju u njemu izaziva stalni ženski poziv na seksualni odnos? Jedini je način da razriješimo tu tajnu prihvatiti da su odnos muškarca prema ženi kao objektu erotske ljubavi i njegov odnos prema ženi kao objektu seksualne žudnje, 'performativni'. Strogo govoreći, žena nije *uzrok* muškarčevog Pada: sam muškarčev Pad u seksualnost ono je što *stvara* ženu, pridajući joj egzistenciju:"*Tek muškarčevim potvrđivanjem njegove vlastite polnosti i poricanjem apsolutnoga, njegovim odvraćanjem od večnog života i priklanjanjem nižem, žena stiče egzistenciju...* Kad je muškarac postao seksualan, stvorio je ženu. Što žena postoji ne znači ništa drugo do činjenicu da je muškarac potvrdio polnost. žena je samo rezultat tog potvrđivanja, ona je sušta seksualnost... Stoga ženi mora nadasve da je stalo do toga da muškarac održi seksualnim... jer ni ona sama *ne ide za drugom svrhom sem da učini muškarca krivim*. Ona bi bila *mrtva* u onom trenutku kad bi muškarac savladao *svoju* seksualnost... *žena je krivica muškarca.* (ibid. 395-396)" Uobičajeni odnos između uzroka i posljedice ovdje je preokrenut: *žena nije uzrok muškarčevog Pada, već njegova posljedica.*[4] Zbog toga se ne treba ženi aktivno suprotstavljati, jer ona ne posjeduje nikakvu pozitivnu ontološku konzistenciju: *Žena dakle ne postoji.* Da bi žena prestala postojati dovoljno je da muškarac nadvlada seksualni nagon u sebi. Sada precizno vidimo zašto je muškarac izabrao ženu kao objekt ljubavi: nepodnošljiva pogreška stvaranja žene putem priznavanja svoje seksualnosti teško ga opterećuje. Ljubav je samo kukavički, hipokritski pokušaj muškarca da kompenzira svoju krivicu prema ženi:"Ono što je muškarac stvaranjem žene, to jest potvrđivanjem snošaja, zgrešio i još jednako greši, za to on od žene traži oproštaj kao erotičar. ... (žena je) objektivacija muškarčeve seksualnosti, oličena polnost, njegova otelovljena krivica. Ovaplotivši sebe, svaki muškarac sebi stvara ženu, jer je svaki i seksualan. Ali žena ne postoji svojom nego tuđom krivicom. I sve što se može prebaciti ženi jeste krivica muškarca. Ljubav treba da prekrije krivicu umjesto da je prevlada; ona uzdiže ženu, umesto da je ukine. (ibid. 396)" Postojanje žene svjedoči o činjenici da je muškarac "ustuknuo od svoje želje", da je izdao svoju pravu prirodu autonomnog etičkog subjekta popuštajući svojoj seksualnosti. Konzekventno, njezina prava priroda sastoji se u neograničenoj žudnji za spolnim odnosom, izraz toga kako falus "u potpunosti - mada često samo nesvjesno - dominira čitavim životom žene". Zbog te konstitutivne podložnosti falusu, žena je heteronomna u strogom kantovskom smislu - to jest, neslobodna, ostavljena na milost i nemilost izvanjske Sudbine. "(Muški ud) ... ona oseća kao izvesno, nešto, za šta uopšte nema ime: *to je njena kob*, ono čemu ne može da umakne. Samo zato se toliko plaši da vidi muškarca gologa, i nikada mu ne pokazuje neku sličnu sličnu potrebu za tim jer oseća da bi istog časa bila izgubljena. *Phalus* je ono što ženu čini bezuslovno i konačno *neslobodnom*. (ibid. 342)" "Žena je neslobodna: na kraju je uvek savlada potreba da je siluje muškarac, bilo u vlastitoj ličnosti bilo u ličnosti drugih. Ona je pod vlašću falusa... (ibid. 372)"

Konzekventno, kad se žena opire svojim seksualnim nagonima i stidi ih se, ona potiskuje svoju pravu prirodu. Interiorizirane muških duhovnih vrijednosti može otići tako daleko da pokaže razumijevanje prave prirode žene izvan njezine svijesti. Naravno, ta priroda se nasilno opire i suprotstavlja, vraćajući se pod okriljem histeričnih simptoma. Ono što histeričarka doživljava kao strani, zli i nemoralni nagon tako je jednostavno njena najdublja unutrašnja priroda, njezino potčinjavanje Falusu. Krajnji dokaz o amoralnom karakteru žene leži u tome da što ona očajnije pokušava preuzeti duhovne vrijednosti muškarca, to histeričnija postaje. Kad žena postupa u skladu s moralnim principima, ona to čini na heteronoman način, iz straha pred muškim Gospodarom ili pokušaja da ga fascinira: autonomija žene fingirana je, riječ je o izvana nametnutoj imitaciji autonomije. Kad govori istinu, ona to ne čini iz stvarne istinoljubivosti već kako bi impresionirala muškarca, zavela na suptilniji način: "Stoga žena uvijek laže, čak i ako objektivno govori istinu (ibid. 381)"

Tu leži "ontološka lažljivost žene" - to jest, u tom smislu, ženska "ljubav prema istini samo je *poseban slučaj njezine lažljivosti* (ibid. 291)" Najdublji uvid koji žena može postići je nejasno predosjećanje njezine konstitutivne porobljenosti, koja je usmjerava da teži spasenju putem samoponištenja.

Za čitatelja koji je upoznat s **Lacanovom** teorijom ženske seksualnosti, u ovom kratkom pregledu nije teško uočiti čitav niz temeljnih Lacanovih teza. Ne možemo li u Weiningerovom "*Žena dakle ne postoji*" vidjeti prethodnika Lacanove "*la femme n'existe pas*"? Ne sadrži li shvaćanje kako žena pruža utjelovljenje *pogrešci* muškarca - da njezino samo postojanje ovisi o muškarčevoj izdaji njegova duhovno-etičkog stava - varijaciju na Lacanovu tezu o tome da je "žena simptom muškarca"?

(Prema Lacanu, simptom kao kompromisna formacija, svjedoči o tome kako je subjekt "ustuknuo od svoje želje".) Kad Weininger inzistira na tome da žena nikad ne može u potpunosti biti integrirana u duhovni univerzum Istine, Dobra i Ljepote,

Žena nije uzrok muškarčevog Pada: sam muškarčev Pad u seksualnost ono je što stvara ženu, pridajući joj egzistenciju

4 O preokretu odnosa između uzroka i posljedice vidi peto poglavlje knjige *Metastases of Enjoyment*.

5 Kao primjer odbacivanja logike 'ženske tajne' s feminističke točke gledišta, vidi Mary Ann Doane, 'Veiling over Desire: Close-ups of the Woman', u *Femmes Fatales*, New York: Routledge 1991. Uzgred rečeno, homologna mistifikacija je na djelu i u takozvanom 'Orijentalizmu', Zapadnjačkom divljenju i uzdizanju Istočnjačke mudrosti kao lijeka za naše zapadnjačke opsesije produktivnošću i dominacijom. Zloglasna 'tajna Istoka' slijedi istu logiku kao i 'tajna žene'. Ukratko, prvi korak u prekidu s Eurocentrizmom mora biti mutatis mutandis ponavljanje Lacanove 'žena ne postoji' i ustvrditi kako 'Istok ne postoji'.

Kad žena postupa u skladu s moralnim principima, ona to čini na heteronoman način, iz straha pred muškim Gospodarom ili pokušaja da ga fascinira: autonomija žene fingirana je, riječ je o izvana nametnutoj imitaciji autonomije

jer taj univerzum za nju ostaje izvana joj nametnut heteronomni poredak... zar to ne ukazuje na Lacanovu tezu kako žena nije u potpunosti integrirana u simbolički poredak?
I konačno, što se tiče motiva potpune subordinacije žene Falusu (nasuprot muškarcu, koji je samo djelomično potčinjen njegovoj vladavini), zar Lacanove "formule seksuacije" također ne tvrde kako niti jedan dio žene nije isključen iz Faličke funkcije, dok pozicija muškarca uključuje iznimku, jedno X koje nije podložno faličkoj funkciji?

Ženska "Noć svijeta"

Na nesreću, pobliže ispitivanje brzo kvari tu prividnu homologiju, ali je u potpunosti ne obezvređuje. Velika vrijednost Weiningera, koju feminizam mora uzeti u obzir, njegov je potpuni raskid s ideološkom problematikom "ženske tajne", ženstvenosti kao Tajne koja navodno izmiče svakom racionalnom, diskurzivnom unverzumu. Tvrdnja *"žena ne postoji"* ni na koji se način ne referira na neizrecivu žensku Tajnu s onu stranu područja diskurzivnog postojanja: ono što u stvari ne postoji samo je nedohvatljivo Iza. Ukratko, poigravajući se ponešto već izlizanom hegelijanskom formulom, možemo reći da "tajna žene" u krajnjoj liniji prikriva činjenicu kako se nema što sakriti.[5] Ono što Weininger ne uspijeva postići hegelijanski je refleksivni obrat *prepoznavanja u tom "ništa" same negativnosti koja definira pojam subjekta.*
Podsjetimo se ovdje dobro poznate šale o Židovu i Poljaku, u kojoj Židov izvlači Poljaku novac pod izlikom da će mu doista otkriti tajnu kako Židovi uspijevaju od ljudi izvući njihov posljednji novčić. Weiningerov nasilni antifeministički ispad - "Nema nikakve ženske tajne; iza maske Tajne naprosto nema ničega!" - ostaje na nivou Poljakova bijesa kad mu konačno sine kako je Židov, beskrajnim odlaganjem konačnog otkrića, samo od njega izvlačio sve više i više novca. Ono što Weininger propušta učiniti gesta je koja bi odgovarala odgovoru Židova na Poljakov ispad: "Pa, sad vidiš kako mi Židovi od ljudi izvlačimo novac ..."[6] - to jest, gestu koja bi reinterpretirala, ponovno upisala neuspjeh kao uspjeh - nešto poput "Pogledajte, ovo ništa iza maske sama je apsolutna negativnost zbog koje je žena subjekt *par excellence,* a nije ograničeni objekt suprotstavljen sili subjektivnosti!"[7]
Status tog ništa može biti objašnjen putem lakanovske distinkcije između subjekta iskazivanja i subjekta iskaza. Daleko od toga da ga se može odbaciti kao besmisleni paradoks, iskaz "Ja ne postojim" može postići status autentične egzistencijalne težine, ukoliko označava skupljanje subjekta na praznu točku nestanka iskazivanja koja prethodi svakoj imaginarnoj ili simboličkoj identifikaciji: lako se mogu naći isključen iz intersubjektivne simboličke mreže, tako da mi manjka identifikacijska karakteristika koja bi mi omogućila da pobjedonosno izjavim: "To sam ja!" To jest, daleko od nekog jednostavnog metaforičkog značenja, "Ja sam" samo ono što jesam za druge, ukoliko sam upisan u mrežu velikog Drugog, u onoj mjeri u kojoj posjedujem socialno-simboličku egzistenciju - izvan tako upisane egzistencije *Ja nisam ništa,* ništa do li točka nestanka "Ja mislim", ispražnjena od bilo kakvog pozitivnog sadržaja. Međutim, "Ja mislim" već predstavlja odgovor na pitanje "tko je taj koji misli?" - to jest, već uzima u obzir minimalni pozitivni identitet mislećeg subjekta. Ista distinkcija leži u temelju **Wittgensteinove** tvrdnje kako "Ja" u tom slučaju nije pokazna zamjenica:"Kada kažem 'Ja patim', ne ukazujem na osobu koja pati, jer u određenom smislu i ne znam uopće tko je to taj koji pati... Nisam znao da takvu osobu boli, već "mene boli"[8]
"Riječ *Ja* ne znači isto što i L.W, čak i ako sam ja doista L.W." [9]
Potvrđivanje simboličkog autoriteta treba promatrati na pozadini tog jaza: kad patetično ustvrdim: "Ja, Ludwig Wittgenstein, predsjednik ovog društva ovim imenujem..." ja se pozivam na svoj simbolički mandat, na svoje mjesto unutar sociosimboličke mreže, kako bih legitimirao taj čin imenovanja i osigurao njegovu performativnu snagu. Lacanova teza tu glasi kako postoji nesavladiv jaz koji zauvijek dijeli ono što sam "ja u stvarnosti" od simboličkog mandata koji mi priskrbljuje moj društveni identitet: primordijalna ontološka činjenica je praznina, ponor zbog kojeg ja nisam dostupan samome sebi u svojstvu realne supstance - ili, da citiramo **Kantovu** jedinstvenu formulaciju iz *Kritike čistoga uma,* prema kojoj nikad neću moći spoznati što sam Ja kao "Ja ili On ili ono (stvar) koja misli [*Ich, oder Er, oder Es (das Ding), welches denkt*]. Svaki simbolički identitet koji steknem, u konačnici nije ništa do nadomjestak čija je uloga da ispuni tu prazninu. Tu čistu prazninu subjektivnosti, tu praznu formu 'transcendentalne apercepcije', treba razlikovati od kartezijanskog *Cogito* koje ostaje *res cognitans,* komadićak supstancijalne realnosti nekim čudom spašen od razorne sile univerzalne sumnje: tek je s Kantom napravljena distinkcija između praznog oblika 'Ja mislim' i misleće supstance, 'stvari koja misli'.[10]
Ovdje, dakle, Weininger pada prekratko: kad u svojoj ontološkoj interpretaciji ženskog zavođenja muškarca kao 'beskonačne težnje Ničega za Nečim', on ženu shvaća kao *objekt.* U tom pokušaju Ničega da postane Nešto, on ne prepoznaje samu težnju subjekta za supstancijalnim osloncem. Ili, u onoj mjeri koliko je subjekt 'biće jezika', Weininger propušta u toj težnji prepoznati konstitutivno kretanje subjekta kao praznine, manjak označitelja - to jest, težnju rupe, nedostajuće karike u označiteljskom lancu, ($) za označiteljskim zastupnikom (S1). Drugim riječima, daleko od toga da izražava strah subjekta od 'patološke' mrlje, pozitivnosti inertnog objekta, Weiningerova averzija prema ženi svjedoči o strahu od najradikalnije dimenzije subjektivnosti same: Praznini koja 'jest' subjekt.

S engleskoga preveo Dejan Kršić

iz *The Metastases of Enjoyment,* Verso, 1994

6 Za interpretaciju tog vica vidi drugo poglavlje Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology,* Verso, London 1989.
7 Apropos vica s dvostrukim raspletom, ovdje se trebamo prisjetiti da je i proces prijelaza analizanta u analitičara (*la passe*) obilježen istim slijedom dvostrukog rješenja. Govoreći o prijelazu (*la passe*) Lacan kao dva njegova sukcesivna momenta razlikuje *passeura* i *passanta.* Analizant postaje *passeur* prihvaćajući svoje ne-bivanje subjektom - to jest, odbacujući podršku imaginarnih i/ili simbličkih identifikacija i u potpunosti preuzimajući prazninu subjektivnosti ($); on postaje *passant* prolazeći 'razgradnju subjekta' - identificirajući se s *objektom malo a,* ne-simboliziranim preostatkom procesa simbolizacije; prepoznavajući u tom 'izmetu' jedini oslonac svoga bića. U vicu o Židovu i Poljaku nailazimo na isti dodatni 'zaokret' od 'ja sam ništa' do 'ja sam objekt koji utjelovljuje moje ništavilo': prvo, Poljak postaje svjestan kako ga židov vara - iza sve njegove priče nema ničega, nikakve tajne: Židov samo rasteže priču kako bi od njega izvukao još više novca; ono što zatim slijedi je ključno iskustvo kako je židov, tom samom obmanom, isporučio obećana dobra (*a*) - to jest, ispunio svoje obećanje da će mu otkriti tajnu...
8 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations,* Oxford, Blackwell 1976, para 404.
9 Ludwig Wittgenstein, *The Blue and The Brown Book,* Oxford, Blackwell 1958, para 67. Za detaljniju raspravu o tim Wittgensteinovim razlikama, vidi Poglavlje 4 Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do,* Verso, London 1991.
10 O tom prelasku/pomaku od Descartesa do Kanta, vidi Poglavlje 1, Slavoj Žižek, *Tarrying With the Negative,* Durham, NC, Duke University Press 1993.

Sarah Kofman

Hebbelova Judita (odlomak)



Michelangelo:
Judita i Holoferno

Hebbel u jednom pismu ukazuje na to da je biblijska pripovijest njemu samo izgovor te da nema ni najmanju namjeru rekonstruirati povijesnu činjenicu: "Činjenica da je jednog dana izdajnica odrubila glavu junaku meni je nevažna, a u obliku u kojem je prikazana u Bibliji, pripovijest me ljuti." Ta ga ljutnja dovodi to toga da Juditu pretvara u djevicu-udovicu. Daje dugo objašnjenje svojih razloga. Glavni je da bi biblijska Judita bila potpuno neuvjerljiva u drami. Bilo bi vrlo nerealno da pristane na žrtvu znajući koliko će je stajati; baš kao što bi bilo u suprotnosti s djevičanskom naivnošću da ikad bude sposobna promišljati takav čin. Judita stoga mora istodobno biti i udana i nedirnuta od muža. Prema tomu, Manašeu je bilo onemogućeno da joj se približi prve bračne noći.

> Kakva god to utvara bila - a to je tajna - nema razlike. Neka svatko misli što hoće, bilo to priviđenje, duh ili što drugo, nije važno. Jedino što je važno jest posljedica te utvare. Dramatska motivacija njezina kasnijega junačkog čina određena je nekonzumiranim brakom (*die ehelose Ehe*) koja mu prethodi.

Bilo bi jednostavno pronaći racionalno objašnjenje Manašeove impotencije. "Neka svatko misli što hoće" čini se, kako ističe **Sadger**, kao nijekanje koje otkriva autorovu podsvijest. Nije li činjenica da s(m Hebbel govori o tajni poziv nama, ako ne da već prekopamo po vlastitoj podsvijesti, da onda bar riješimo zagonetku Manašeove impotencije? Zapravo, sama drama nudi dovoljno ključeva za značenje te "tajne", i mi možemo samo odražavati Hebbelovu zapanjenost zbog znatiželje koju je ta glasovita "utvara" izazvala. Krajnje je važno primijetiti blisku vezu koju sâm Hebbel uspostavlja između bračne noći i Holofernova smaknuća; jedno uvjetuje drugo. Također je poznato da je Hebbel prvo napisao peti čin drame. Prepričava epizodu u kojoj je u trenutku kad se trebao početi baviti pravom, napisao svoju prvu dramu i kako je, u isto vrijeme, temu Judite smatrao tako izazovnom: "Nedugo prije vidio sam sliku koja je prikazivala Juditu kako drži Holofernovu glavu. Ostavila je tako snažan dojam na mene da nisam tražio nikakvu teme, budući da mi se tema Judite sama nametnula. Peti čin, konačna katastrofa, zgotovljen je u jednoj noći."

Sjetimo li se "da se svaki dio koji se vrati iz zaborava učvršćuje s neobičnom snagom", možemo pretpostaviti da se Hebbelu, dok je gledao sliku, vratilo nešto iz njegove prošlosti, stvarajući uzbuđenje koje se potom oslobodio u dramskoj "kreaciji". Isto se tako Manašeova paraliza pred čudnom vizijom mora povezati s


Botticelli:
Povratak Judite od Holoferna

Ako je Judita ispunjena mržnjom prema sebi, to je stoga što, kad joj je zanijekan tjelesni integritet, sebe može voljeti samo u drugom, u muškarcu koji je nadopunjava; u djetetu, njezinu surogatu penisa

povratkom potisnutoga. Možda možemo otići čak i dalje i ustvrditi da je ono što je ostavilo dojam i na Hebbela i na Manašea isto, ili da je bar izazvalo povratak istog čuvstva: straha od kastracije.

Juditi se Manašeova iznenadna paraliza čini strašnom (*Mir ward's unheimlich*). Na neobjašnjiv način ona razumije da impotencija njezina muža ima podsvjesni uzrok: "tako smo živjeli jedno pokraj drugoga. Osjećali smo da pripadamo jedno drugome, no činilo se da nešto stoji između nas, nešto mračno, nepoznato."

Strašni učinci uvijek proizlaze iz povratka nekog potisnutog sadržaja, čak i ako je zamaskiran u obliku duha ili sablasti. Ovdje Hebbelov "genij" leži u njegovoj sposobnosti da izgradi tekst koji zgušnjava nekoliko mogućih interpretacija, koji je kompromisna tvorevina između svjesnih i nesvjesnih značenja. Kontekst prve bračne noći omogućuje nam da pogodimo da je objekt što intervenira između Judite i Manašea i koji izaziva strah od kastracije majka. Sve ukazuje na zaključak da je Manaše Juditu poistovjetio sa svojom majkom., baš kao što Judita sama sebe poistovjećuje s vlastitom mrtvom majkom. U tom bi slučaju njegova impotencija proizlazila iz straha od incesta koji leži iza tjeskobe prouzročene pogledom na

ženske genitalije: jedna od posljedica toga jest strah od kastracije. Manaševa mentalna "paraliza" analogna je paralizirajućem učinku Meduze. Prizor prve bračne noći neka je vrst generalne probe za prizor smaknuća. Juditino neprijateljstvo prema Holofernu to je nasilnije s obzirom na to da nije mogla učinkovito osloboditi svoju mržnju prema Manašeu i da ju je okrenula prema sebi. Tako Hebbelovu *Juditu i Holoferna* možemo smatrati savršenom ilustracijom neprijateljske reakcije koju gubitak djevičanstva oslobađa u ženama. "Snaga" Hebbelove dramatizacije leži u činjenici da je u jedno djelo zgusnuo sve različite motive koje je razotkrio **Freud** na temelju izoliranih dijelova dokaza. U Hebbelovoj je drami veza ispletena između ženskog neprijateljstva i fiksacije ocem, samoljublja i zavisti na penisu.

Ako je prva bračna noć dramska priprema za noć koju Judita provodi s Holofernom, to je zato što je, psihološkom terminologijom, zadnji čin ponavljanje onoga što je prepričano u drugom. Budućnost je uvijek već najavljena prošlošću, prisila da ponavljanje igra ulogu sudbine u tragediji. Čim se Judita pojavljuje, prepričava san u kojem daje dojam predosjećaja:

> Kad muškarci leže drijemajući, kad više nisu vezani uslješću o sebi, dojam budućnosti raspršuje sve misli i slike sadašnjosti, a stvari koje dolaze klize poput sjena kroz dušu, pripremajući, upozoravajući, tješeći. Stoga se događa da nas istina tako rijetko ili nikad ne zatekne nespremne, da se tako puni povjerenja nadamo dobru mnogo prije nego što dođe i da naslućujemo, makar nesvjesno, svako zlo. (*Judita i Holoferno*, Čin II)

Kad u zadnjem činu odrubi glavu Holofernu, Judita proživljava osjećaj *fusse reconnaissance*: "I jao, jao ponovno! Osjećam da sam o tome razmišljala prije" (Čin V).

U snu joj rade zamisli i čuvstva koji mogu proreknuti budućnost zato što su oni sami već ponavljanje prošlosti. Juditin je san tjeskoban: osjeća da je prisiljena uspeti se uskom stazom ne znajući kamo vodi i proživljava osjećaj krivnje. Došavši do određene točke, ne može više ni naprijed ni natrag i nalazi se na rubu ponora. San metaforički izražava instinktivni sukob: uspon prema visini, prema planini okupanoj suncem izražava težnje superega, a silazak u bezdan žudnje ida. San također upućuje na činjenicu da Juditina spolna čežnja zadovoljenje može pronaći samo pomoću anti-kathesisa: mora poprimiti oblik vjerske motivacije. Hebbel kao da je "znao" da se potisnuto vraća u samom agentu potiskivanja: kako bi pronašla zadovoljenje, Judita svoju senzualnost mora pretvoriti u dužnost, a svoju ljepotu posvetiti Božjoj službi. Na rubu ponora priziva Božju pomoć i iz samoga bezdana čuje "blag, nježan" glas koji je doziva. Skače prema njemu i osjeća se "neizrecivo sretnom". No preteška je, pada kroz ruke koje je drže i plače: zadovoljenje žudnje za ocem ili njegovim surogatom može biti samo fatalno.

Ostatak drame razrađuje ono što san izražava u zgusnutom obliku. U trećem činu Judita, nakon što je tri dana postila, uviđa da je "put prema... (njezinu(djelu vodi kroz grijeh" i da Bog ima moć da nečiste radnje pretvori u čiste. No ne zavaravaju je vlastite racionalizacije: zna da vjerska motivacija za njezin čin skriva seksualnu i narcisoidnu motivaciju. Dokaz je toga njezina radost kad vidi da Efraim odbija otići i ubiti Holoferna, kao i njezin strah da će se "Stariji" ponuditi kao žrtva. Prisutnost stvarnog junaka njezino bi postojanje učinilo suvišnim. Samo je junačko djelo može učiniti jednakom, ako ne i superiornom, svim muškarcima, a to ona želi iznad svega. Ni dvoznačnost joj njezine pobožnosti ne izmiče. Mora se moliti baš kao što "mora disati", ako se "ne želi ugušiti". "Baca se u Boga" kao u bezdan, kako bi se odupria vlastitim maštarijama i istodobno potražila rješenje svojih sukoba. Molitva joj je i način da bude mrtva za svoju žudnju, da počini samoubojstvo poistovjećujući se sa svojom mrtvom majkom, i da se istodobno ponovno rodi zahvaljujući očinskoj podršci koju u tome otkriva: "Bože! Bože! Osjećam da Te moram uhvatiti za rub halje, kao nekoga tko prijeti da me zauvijek zaboravi!" (Čin III).

"Stoga me zovu pobožnom i bogobojaznom... Ako to činim, to je zato što više ne znam kako da se izbavim vlastitih misli. Moja je molitva uranjanje u Boga, to je samo drugi oblik samoubojstva. Skačem u beskraj kao očajnici u duboku vodu" (Čin II).

Instinktivni sukob koji svoj izraz pronalazi u njezinu snu, a koji je jedan od ključeva za Juditino ponašanje, ima odlučujuću ulogu u njezinoj prvoj bračnoj noći s Manašeom. Manifestira se u poistovjećivanju koje stalno uspostavlja između seksualnosti, smrti i ludila; prevedena je u emocionalnu podvojenost: u snu, u prozor s Manašeom i kad siječe glavu Holofernu, istodobno osjeća i radost i tjeskobu. Njezinu tjeskobu možemo tumačiti kao posljedicu Manašeove impotencije. Stoga prve bračne noći kao da nalazi trenutačno olakšanje kroz oslobađanje suza i smijeha, surogata za koitus koji se nije dogodio. No također izvire i iz krivnje. Ne znajući zašto, osjeća se krivom za neuspjeh svoje prve bračne noći: "Moja je ljepota poput ljepote smrtonosne sjene: Uživanje u njoj donosi ludilo i smrt." Ludilo i smrt koje uzalud zaziva nakon što se podvrgla svom "ubojstvu". Uzalud, zato što je ona previše lucidna: "Molim čak za ludilo, i ono raste, katkad, sumorno unutar mene, ali ne i za mrak. U mojoj je glavi tisuću rupa, no premale su za moje veliko, gusto razumijevanje; ono se uzalud pokušava ušuljati" (Čin V).

No čak i prije nego što je vidjela Manašea preplavili su je proturječni osjećaji: sa svakim se korakom prema njemu osjeća sve nesigurnije. "Pomislila sam da bih sad trebala prestati živjeti; s druge strane, da sam tek počinjala živjeti" (Čin II). Možda su sram i tjeskoba koje osjeća zbog

Juditino se ponašanje ne može objasniti samo kao razočaranje ili fiksacija ocem. Čini se da je primarna motivacija za njezino djelovanje zavist na penisu, koja prema Freudu zapravo leži iza tabua djevičanstva

Čineći je plodnom, Bog je obilježava kao grešnicu u očima svih ljudi: grešnicu koja je počinila zločin protiv prirode želeći biti jednaka muškarcima

napada žudnje manje prouzročeni njezinom mladošću, a više nazočnošću oca koji je prati. Ne može izbjeći usporedbu oca sa svojim budućim mužem: "Moj je otac hodao pokraj mene. Bio je vrlo svečan i govorio je mnogo toga što nisam čula. Katkad bih ga pogledala i pomislila: "Manaše zacijelo neće biti poput njega" Ovdje se edipovska fiksacija ponovno rasplamsava i objašnjava osjećaj krivnje u Juditi: kad vidi Manašeovu majku odmah prema njoj osjeća neprijateljstvo. To opravdava činjenicom da se osjeća kao da čini svetogrđe zovući je "majkom". Njezino objašnjenje treba promatrati kao racionalizaciju. Zapravo, njezino neprijateljstvo proizlazi is toga što na Manašeovu majku projicira ono što je zacijelo osjećala prema vlastitoj majci, koja ju je lišila očeve nazočnosti, baš kao što Manašeova majka uvijek već stoji između Judite i njezina muža. U prvoj bračnoj noći majka uhodi par, baš kao što je sama Judita zacijelo uhodila svoje roditelje. Manaše i njegova majka tvore par udružen protiv nje: "Njegova me majka proučavala, tmurna i puna prezira. Primijetila sam da je slušala. Nije mi rekla ni riječ i otišla je, šapćući svome sinu, u kut" (Čin II).

Juditino poistovjećivanje Manašeove majke s vlastitom mrtvom majkom objašnjava podvojenost njezinih osjećaja i zašto vjenčanje doživljava kao sprovod. Ako je Manaše, našavši se licem u lice s Juditom, iskusio strah od kastracije, ona sama objašnjava njegovu impotenciju kao rezultat osvete njezine majke nad njom, koja se vratila iz groba da bi je kaznila: "činilo se kao da je crna zemlja izbacila ruku i zgrabila ga njome". Majka, žena, smrt: "to su tri oblika koje poprima lik majke tijekom života muškarca - sama majka, zatim voljena, odabrana po uzoru na nju, te konačno Majka Zemlja koja ga ponovno prima." Hebbel kao da je zgusnuo tri uzastopne veze koje čovjek ima sa ženom u jedan jedini trenutak. Čak da Manaše i nije bio impotentan, lako se može pretpostaviti da Judita ne bi bila zadovoljena i da bi mu odrubila glavu - bar simbolički. Svaki pogled koji joj suprug poslije poklanja doima se poput otrovne strijele protiv koje se boriti može samo tako da ga ubije: "Katkad bi njegove oči počivale na meni s izrazom od kojeg sam se ježila. U takvim bih ga trenucima zadavila, iz užasa, u samoobrani" (Čin II).

No Juditino se ponašanje ne može objasniti samo kao razočaranje ili fiksacija ocem. Čini se da je primarna motivacija za njezino djelovanje zavist na penisu, koja prema Freudu zapravo leži iza tabua djevičanstva. Nijedan od ovih motiva ne isključuje druge: oni se upotpunjavaju. Juditini osjećaji nakon neuspjeha prve bračne noći zacijelo se mogu objasniti kao razočaranje:

> Djevica je glupavo biće koje drhti pred vlastitim snovima, jer san je može smrtno raniti, i koje ipak živi samo od nade da neće zauvijek ostati djevica. Za djevicu nema većeg trenutka od onoga kad to prestaje biti i svako ubrzavanje pulsa koje je prije zatomila, svaki uzdah koji je potisnula uzdiže vrijednost žrtve koju je podnijela u tom trenutku. Ona nudi sve što ima - je li preohol zahtjev ako želi, uza sve to, nadahnuti ekstazu i blaženstvo? (Čin V, str. 311)

No zašto bi razočaranje prouzročilo osjećaj mržnje prema sebi, srama i dojma da je oskrvnuta? Ti se osjećaji mogu razumijeti samo "nakon događaja": Judita iste osjećaje iskusi nakon što je Holoferno razdjevičí; tom prilikom ponavlja iste riječi - sram, oskrvnuće, degradacija, poniženje. Ni u jednom slučaju ne može prihvatiti da je stanje žene sram i ništavilo. Izgubila ili ne svoje djevičanstvo, proživljava dubok osjećaj povrede samoljublja, jednostavno zato što nije ništa drugo nego žena - odnosno osakaćeno, nepotpuno i nečisto biće koje je oskrvnuto zato što je nepotpuno. Manašeovu impotenciju doživljava kao uvredu, otvoreno odbijanje da prihvati njezinu žrtvu. Tad se osjeća suvišnom, nepotrebnom, jer nije ništa i jer se prema njoj ponašaju kao da nije ništa. U Holofernovim rukama osjeća kako slabi, gubi samokontrolu. S gubitkom djevičanstva cijelo se njezino biće urušava i postaje svjesna svoje nepodnošljive ovisnosti o vlastitom tijelu: "Kad uspavana žudnja s vaših usana posudi jednako vatre koliko je potrebno da se počini ubojstvo stvari koje su vam najsvetije - kad se čak vaša osjetila, opijena poput robova koji više ne prepoznaju svoga gospodara, dignu protiv vas" (Čin V).

Ako je Judita ispunjena mržnjom prema sebi, to je stoga što, kad joj je zanijekan tjelesni integritet, sebe može voljeti samo u drugome, u muškarcu koji je nadopunjava; u djetetu, njezinu surogatu penisa. Svome slugi, Mirzi, koji je pokušava odgovoriti od samoubojstva pozivajući se na njezino samoljublje ("U takvim biste trenucima trebali stati pred zrcalo", Čin II), odgovara:

> Glupane! Znaš li za neki plod koji se može hraniti sobom? Bolje je ne biti mlad i lijep nego biti takav samo za sebe. Žena nije ništa: samo kroz muškarca može postati nešto; kroz njega može postati majka. Dijete koje nosi jedina je hvala koju može ponuditi prirodi za vlastito postojanje. Oni nad kojima nema blagoslova neplodni su; nedvojbeno sam bez blagoslova ja, niti djeva, niti supruga! (Čin II)

Judita mrzi Manašea zato što joj je zanijekao njezin surogat za penis koji bi je mogao učiniti cjelovitom: Manašea, čija je impotencija očit znak opasnosti koju ženski spol predstavlja za muškarca. Manaše, kad je na rubu umora, optužuje Juditu da je bila uzrok njegova "ludila" ne otkrivajući, međutim, ključ tajne koju je Judita uzalud pokušavala iscijediti iz njega. Daljnja povreda njezina samoljublja, budući da joj Manaše, umirući na taj način, otima dio njezina bića: "Osjećala sam da bi uzeo nešto iz mojeg najdubljeg ja" (Čin II). Tajna je zapravo zagonetka ženstvenosti i njezino rješenje - zavist za penisom.

U nekoliko je prilika pokazano da je dijete jedini zadovoljavajući surogat za penis koji nedostaje: "Radamo djecu zato da bismo imali dvostruko ja, zato da bismo mogli voljeti ono ja u djetetu koje se smije i koje je čisto i nedužno, dok pak u sebi to ja moramo mrziti i prezirati" (Čin V). Tako govori majka, možda ista ona koja na kraju proždire svoje dijete zato što umire od gladi, ostvarujući tako ono što je dotad radila samo simbolički. Upravo taj grabežljivi, proždirući odnos majke prema djetetu objašnjava strah od kastracije.

Juditina je tragična sudbina to da se ona mogla ispuniti samo djetetom, a to joj je uvijek bilo zanijekano, ili zbog impotencije njezina muža ili zato što to ona sama odbija: roditi Holofernovo dijete mogło bi dovesti samo do njezine smrti. To je cijena koju traži od Židova kao nagradu. Na kraju drame moli Boga da je učini sterilnom: njezin strah da ne rodi Holofernovo dijete predodređen je. Sinovi sliče očevima; ono što bi drugima bila slika čistoće i integriteta njoj bi bio stalni podsjetnik njezina seksualnog "ubojstva". Kako bilo, trudnoća s Holofernom bila bi znak da njezino djelo, provedeno pod maskom patriotskih i vjerskih motiva, nije imalo veze ni sa čim natprirodnim i da je nikako ne označava kao Božju odabranicu.

Nasuprot tome, čineći je plodnom, Bog je obilježava kao grešnicu u očima svih ljudi: grešnicu koja je počinila zločin protiv prirode želeći biti jednaka muškarcima. Također bi se moglo pokazati da, zbog osjećaja krivnje i mazohizma, Judita ne bi mogla prihvatiti takvo ispunjenje ili da, u još dubljem smislu, ona ne može prihvatiti da bude žena kao sve druge. Pred Holofernom, koji joj se ruga govoreći: "da bih se obranio od tebe moram ti samo podariti dijete" (Čin V), ona se hvalila da je drukčija od svih ostalih žena. Surogat za penis njoj nije dovoljan: htjela bi biti sam Holoferno, da bi mu bila jednaka u junačkim djelima. No njezina čežnja nailazi samo na podsmjeh: nakon njezina "junačkog djela", svi je smatraju junakom koji nadilazi sve ostale, osim Judite same. Ona zna da se "žrtvovala" samo da bi se osvetila za to što su se prema njoj ponašali kao prema kurvi, što je bila degradirana, oskrvnuta, ponižavana. Nakon spolnog čina, čin ubojstva: svi su patriotski motivi zaboravljeni. Upravo zato odbija uzeti bilo kakvu nagradu za svoje djelo, baš kao što odbija (za razliku od biblijske Judite) "predati" Holofernovu glavu. "Glava", falički surogat, "moja je imovina", kaže (Čin V). Kad odrubi glavu Holofernu, otkriva također smisao iza svoga djela: "Ha, Holoferno, poštuješ li me sada?"

Tako se ubojstvom Holoferna Judita osvećuje za to što nije ništa do li žena, što je rana samoljublju ponovno otvorena prvim koitusom. Da ju je Holoferno poštedio, nikad mu ne bi mogla odrubiti glavu jer, za razliku od biblijske Judite, ona se ne može poistovjetiti s narodom: narod je samo preživi podsjetnik na njezinu slabost. Židovi su podli, mekušasti; njezino je ime, Judita, utoliko što simbolizira njezin judaizam, vrijeđa (usp. Čin V). Sretna je što vidi Židove bespomoćne, jer to znači da lakše može nastupiti kao njihov surogat. U drami lik Efraima simbolizira slabost cijelog muškog roda: "ako tvoj kukavičluk dijeli cijeli tvoj spol, ako svi muškarci u opasnosti ne vide ništa do li upozorenje da pobjegnu od nje, tad je žena osvojila pravo da učini veliko djelo" (Čin II). Rabeći upravo Holofernov mač da mu odrubi glavu, Judita kastrira muškarca i uzima sebi njegov falus: istodobno kažnjava sebe, jer se lišila "prvog i zadnjeg muškarca na zemlji" (Čin V).

Tako se ubojstvom Holoferna Judita osvećuje za to što nije ništa do li žena, što je rana samoljublju ponovno otvorena prvim koitusom

Juditin zahtjev za falusom naglašava i Mirza: "Žena bi trebala rađati muškarce, nikad ih ne bi trebala ubijati!" (Čin V). Što se Judite tiče, ona skriva od sebe "neprirodnost" svog djela. Ovdje natprirodno služi kao maska: samo Bog može ženu učiniti hrabrijom od muškarca, samo Bog može natjerati brata da ubije brata i majku da proždre vlastito dijete. Epizoda o proroku Danielu nužna je da bi Judita još više povjerovala u vlastite racionalizacije, da bi se uvjerila da putovi Božji prolaze kroz grijeh. A zapravo je Judita doista ravna Holofernu, tom drugom čudovištu pred kojim priroda drhti: "Priroda drhti zbog divovskog poroda vlastite utrobe i neće stvoriti drugog muškarca, nego samo da bi mogao uništiti onog prvog" (Čin II). Taj je "drugi muškarac" Judita, Holofernov ženski dvojnik; oboje su tragični junaci po svojoj pretjeranosti, po svom *hibrisu*, a što ih izdvaja od ostatka čovječanstva. Holoferno odgovara Juditinom ideal-ja: "Kad bih samo bila ti! Samo jedan dan, samo jedan sat! Čin IV), kaže mu.

Juditi je Holoferno i zamjena za njezin prvi objekt ljubavi, njezina oca (ili Boga), i za čovjeka koji je bio najprikladniji da odgovori na njezino ranjeno samoljublje. Ovdje se izbor objekta prema analitičkom (sklonost) tipu podudara s objektom-izborom narcističkog tipa. Sam se Holoferno smatra Bogom i Ahior ga Juditi opisuje rabeći iste izraze kojima je Holoferno opisao židovskog Boga. Holoferno je stoga doista muškarac koji Juditi može zamijeniti njezina mrtva oca i učiniti da zaboravi Boga. No više od svega, on je jedini muškarac kojem bi ona željela sličiti, jedini koji je može i ispuniti i poniziti: "Svaka žena ima pravo od svakog muškarca tražiti da bude junak. Kad ga vidite, zar vam se ne čini da gledate ono što biste htjele, što biste trebale biti? Muškarac drugome muškarcu može oprostiti kukavičluk; žena nikad. Možete li oprostiti potpori što se slomila? Teško si možete oprostiti potrebu za potporom" (Čin III).

S engleskoga prevela Lada Dawidowsky

Iz *Quatre romans analytiques*, Galiteé, 1974.

Odlomke odabrala Ljiljana Filipović

Julia Kristeva





Angelin Preljocaj: *Romeo i Julija*

Romeo i Julija: par ljubavi - mržnje

Povijest slavnog para zapravo je povijest nemogućeg para: manje im je vremena potrebno za ljubav nego da se pripreme za smrt

IZVAN ZAKONA

Ljubav transgresija, ljubav izvan zakona opća je ideja koja često prevladava u svijesti kao i u književnim tekstovima, i **Denis de Rougement** u svom je djelu *Ljubav i zapad* uvelike doprinio nametanju te koncepcije u svom maksimalnom obliku: ljubav je brakolomna (cf. *Tristan i Izolda*). Ta konstatacija osljepljujuće očiglednosti počiva na nekompatibilnosti idealizacije sa zakonom u onome što njezino održavanje sadrži od Nad-ja. Činjenica je da zaljubljenik (ili, osobito, zaljubljenica) teži legalizirati strast. Možda je razlog tome da vanjski zakon subjektu predstavlja instancu moći i privlačnosti koja se može pomiješati s Idealom Ja. Međutim, kad je subjektu taj zakon jednom postavljen, on otkriva svoje ne više idealno, već tiransko lice, satkano od svakodnevnih prisila i sličnih, znači represivnih stereotipâ. Od tog zaljubljenog "mi" u stanju slatke nestabilnosti, on onda stvara koherentnu cjelinu, stup reprodukcije, produkcije ili jednostavno društvenog ugovora. Upravo stapanjem s Nad-ja vršenjem zakona brak je - povijesno i društveno određena institucija - antinomija ljubavi. No to nas, međutim, ne sprečava da mislimo na druga uređenja legalnosti u bračnom odnosu gdje bi zakon zadržavao svoju idealnu stranu i na taj način skrivao idealizaciju tako sklonu našim ljubavima, a u isto se vrijeme oslobađao njezinih Nad-ja aspekata. Brak je postao društveno ogledalo koje priznaje naše ljubavi, a da se samim tim nije uzdigao do autoriteta koji bi kočio naše želje? Je li to neka perverzija u braku koju tako zamišljamo mogućom? A da, kako to otvorenije svjedoči književnost nego diskurs analitičara, sama bit ljubavnog odnosa boravi u održanju te potrebe za Idealom i za njegovim odljepljivanjem od Nad-ja? A da ekonomska evolucija tehničkih društava dopušta sve veće prebacivanje izvan obitelji tih prisila o kojima ovisi život vrste? Nije da obitelj mora postati mjesto bez autoriteta. Ali autoritet koji bih ja mogla idelizirati prije nego bojati ga se, jer je on najprije ideal, a zatim prisila, nije li to autoritet koji se voli? Perverzija? Utopija?

O TAJNI I O BROJU 3

Zaljubljeni je par izvan zakona, zakon mu je smrtonosan - na to poziva i priča o Romeu i Juliji koje je **Shakespeare** učinio besmrtnima u svom poznatom komadu. I mladi iz čitavog svijeta, koje god bili rase, vjere ili društvenog porijekla poistovjećuju se s adolescentima iz Verone koji su odabrali ljubav prema smrti. Niti jedan drugi tekst tako strasno ne potvrđuje da težeći spolnoj vezi kao i legalizaciji strasti, zaljubljenici, međutim, posjeduju samo prolaznu sreću. Povijest slavnog para zapravo je povijest nemogućeg para: manje im je vremena potrebno za ljubav nego da se pripreme za smrt. Ipak, ta prokleta ljubav nema ništa zajedničko s nemogućim susretom ljubavnika u *Pjesmi nad pjesmama*: tamo gdje Biblija postavlja erotsku i metafizičku distancu koja zapravo garantira postojanost židovskog para, ovdje humanistička, potpuna fuzija što se rada vodi pravo u smrt uz pomoć senilnog i plemenskog zakona koji, od iskona, odbacuje uživanje tijelâ i izražava društvenu nekompatibilnost. Ali prije no što dođemo do tog morbidnog aspekta, koji je očito manje čvrst kad priđemo avanturi mladih ljubavnika, najprije malo inzistirajmo na njihovoj sreći. Jer ako je par predodređen za smrt, čini se da kaže Shakespeare, tajni ljubavnici raj su ljubavne strasti. Povreda zakona prvi je uvjet ljubavne egzaltacije: Capuletti i Montecchi uzalud se mrze, mi ćemo se voljeti. Taj se *izazov* (jer Romeo savršeno dobro zna da i Rozalina, kao i Julija, pripada neprijateljskoj kući) brani *tajnom*.

U Veroni, i univerzalno. Kriomice razmijenjeni plameni pogledi, očekivanje neuhvatljivih glasnika. Riječi prošaptane ili prerušene u banalnosti bezopasne konverzacije transparentne ostalima. Dodiri pod nadzorom onih koji ništa ne sumnjaju, a koji raspaljuju osjećaje bolje od najopscenijeg zagrljaja. U sreći tajnih ljubavnika - kao i u kratkotrajnom i jedinstvenom prizoru *Romea i Julije* u vrtu Capulettâ, ona na balkonu, između mjeseca i zvijezda (II. čin, II.

1 "This but thy name that is my enemy/Thou art thyselfm though are not Montague./What's Montague? It is not hand nor foot/Nor arm nor face nor any other part/Belonging to man. O be some other name (...) Romeo, doff thy name./And for thy name, which is not part of thee,/Take all myself" (II, II, 38-49). Za hrvatski tekst *Romea i Julije* (objavljen pod naslovom *Romeo i Giulietta*, op. prev.) vidi prijevod Josipa Torbarine, *Školska knjiga*, Zagreb, 1974.

Ženska je želja možda više udubljena u smrt: je li to zbog toga što taj matrični izvor života zna koliko je u njegovoj moći uništiti je, i da osim toga žena postaje majkom upravo simboličkim ubijanjem vlastite majke?

prizor) - snažan osjećaj da smo korak do kazne. Uživaju li u punoći što su zajedno ili od straha da će ih osuditi? Sjena trećega - roditelji, otac, suprug ili supruga - za brakolomstvo je bez sumnje prisutnija u tjelesnim uzbuđenjima no što žele priznati nevini tragači za srećom u dvoje. Oduzmite to treće i zgrada se često urušava zbog nedostatka uzroka žudnje, nakon što je izgubila svoju strastvenu boju. Ustvari, bez tog trećeg naručitelja tajne čovjek gubi svoju ljubavnu potčinjenost u odnosu na prijetećeg oca, dok u osvetničkom žaru protiv vlastita oca ili muža žena u svom tajnom ljubavniku pronalazi nesumnjive užitke majčinske fuzije. Ne zaboravimo slučaj nevjernog muža koji u ženi bježi od zamišljene posesivne majke da bi u nizu osvajanja pronašao potvrdu auto-erotizma po svaku cijenu... Tim izazovom zakonu tajni se ljubavnici približavaju ludilu, spremni su na zločin.

Reći da njihov žar proizlazi iz perverzije bilo bi netočno. Nemojmo barem upotrebljavati tu riječ u preširokom smislu koja kaže da smo svi perverzni jer smo neotenični, nesposobni postojati samo na simboličkoj razini, stalno poticani da se napojimo na životinjskim izvorima strasti koja izaziva Ime u korist gubitka sebe u bujici užitka. "Meni je samo tvoje ime dušmanin. I da Montecchi nisi bio bi što jesi. Što je Montecchi? Nije to ni ruka, noga, ni mišić, ni lice, ni ma koji drugi dio muškarčev" žali se Julija izgarajući od želje da posjeduje "dio muškarčev". "O, uzmi kakvo drugo ime! (...) Odbaci ime to, Romeo; I mjesto imena, što nije dio tebe, svu mene uzmi[1]" Izgubi svoj simbolički entitet da bih, od tvog ljubljenog rascjepkanog tijela, ja postala potpuna, čitava, jedna: par same sebe i jedino sebe! Da se Julija, uostalom, vara i da ime njezina ljubavnika nije indiferentno razbuktavanju njihove strasti, već da je naprotiv određuje - vidjet ćemo pristupajući paru s ugla mržnje[2]. Ali ostanimo još malo u idili.

Zaljubljena smrt

The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet, kao što i naslov kaže, duboko je ambivalentan tekst, "odličan i tužan", jer je tužna i odlična ljubavna situacija o kojoj pjeva. Radi se baš o *pjevu*, i puno se puta ukazivalo na lirske osobine komada (uvodna rečenica napravljena je prijelazima nerimovanih stihova i rime; ljubavni izrazi Benvolija i Romea izgovaraju se rimovanim kupletima; kad Julijin otac govori o svom najranijem djetinjstvu rima se vraća: Benvolio u obliku soneta predlaže Romeu da potraži novu ljubavnicu umjesto Rozaline itd.). Sonet se jasno pojavljuje u trenutku ekstatičnog susreta dvoje ljubavnika, i možemo zamisliti inovaciju koju je publici zaljubljenoj u tu umjetnost predstavljalo istinsko uklapanje soneta u tijek predstave[3]. Nesumnjivo pod utjecajem **Sidneyjevog** djela *Asphodil and Stella*, ovisan o određenom melankoličnom kodu zaljubljenog s pomalo literarnim senzibilitetom (primijetit ćemo da Shakespeare naglašava tu tendenciju čineći djelo i njegove skokove ovisnim o prijenosu poruka i njihovim krivim interpretacijama[4]), drama ostaje, međutim, isključivo šekspirovska imanentnom prisutnošću smrti u ljubavi. Ta logika dovodi do naglašavanja *trenutka* i, što se tiče izražavanja, ima strmovit, odlučan i imperativan diskurs koji se pojavljuje čim se Romeo zaljubi u Juliju, konstrastirajući tako s prethodnim govorom. To je stoga što je vrijeme tog diskursa "divlje": *"The time of my intents are sauvage-wilde,/More fierce and more inexorable far/Than empty tigers of the roaring sea[5]"*. Filtrirano zaljubljenom, idealizirajućom strašću to prisustvo smrti simbolizmu smrti namjerno pridaje gotski karakter: *"Shall I believe/That unsubstantial Death is amorous,/And that the lean abhorred monster keeps/Thee here in dark to be his paramour[6]."*

Solarna ili slijepa ljubav

Čini se da jedino baš onaj prvi susret ljubavnika umiče podvojenom pritisku vremena koju uzrokuje imanencija smrti[7]. Njihovi prvi pogledi uzrokuju međutim uzajamnu zaslijepljenost i u ljubavnom govoru pokazuju tu metaforu metafora koja se zove Sunce: pokazatelj metaforičnosti ljubavnog govora, njegove neprikazivosti - *"It is the east and Juliet is the sun!/Arise fair sun and kill envious moon."* Izvan vremena, izvan prostora, tu solarnu modalnost zaslijepljenu od ljubavi najavljuje Gibbons, te odbija do vlastitog imena i samu identifikaciju (Romeo sugerira da on *"never will be Romeo"*). Vrijeme ljubavi bilo bi vrijeme trenutka (nikakva tuga ne može *"countervail the exchange of joy/that one short minute gives me in her sight[8]"* i brak kao kontinuitet joj se suprostavlja. Ritam susreta, uspona i nezgoda nije samo posljedica te nekompatibilnosti između ljubavnog trenutka i vremenskog slijeda: on također izražava kako demijurška strast doista za subjekte na, dakle, magičan način modificira vremenski slijed. Upravo si u tom trenutku njegova odvijanja, osigurana svojom solarnom moći, ljubav kao metu odabire naličje solarne metafore: noćnu metaforu. Idalizirana je ljubav solarna. Osuđena u vremenu, stisnuta u trenutku, ali isto tako magistralno uvjerena u svoju moć, ona se skriva u slijepo, u crno. - *"Or, if love be blind/It best agrees with nigh*t. Come, civil Night,/Thou sobersuited matron, all in black/ (...) Come, gentle Night, come loving black-browed Night,/Give me my Romeo; and when he shall die/Take him and cut him in little stars,/And he will make the face of heaven so fine/That all the world will be in love with night,/And play no worship to the garish sun[9]." Precizirajmo još jednom: razbijena, ubijena solarna metafora pokazuje Julijinu nesvjesnu žudnju da raskomada Romeovo tijelo. U mračnoj sljepoći takve strasti uzdiže se,

2 Romeo sumnja da je Ime opsceno kao i opsceni dio tijela i da je, kao posljedica toga (mi to možemo reći, on ne), ime izvor žudnje: "In what vile part of this anatomy/doth my name lodge? Tell me that I may sack/The hateful mansion" (III, III, 105-7): "U kojem podlom dijelu tijela mog je stan/Mom imenu? O, reci mi, da mogu mrski/Taj stan poharat."

3 Cf. The Arden Edition of the Works of W. Shakespeare, "Romeo and Juliet", ed. By Brian Gibbons, Methuen, London and New York, 1979.

4 *Ibid.*, str. 41.

5 V, III, 37-39: "Taj čas i naum moj su divlje okrutni,/Užasniji, daleko neumolniji/No tigrovi izgladnjeli il' bučno more."

6 V, III, 102-105: "Zar da ja mislim/Da nestvarna je smrt u tebe zaljubljena/I da te duh taj mršavi i grozni čuva/U mraku ovdje da mu budeš ljubavnica?"

7 Možda bi trebalo spomenuti i govor dadilje, majke sluškinje, koja zadržava povjerenje u vrijeme i zadovoljava se evociranjem Julijinog rođenja, djetinjstva i sudbine kao i potresa koji su, uostalom, samo uzgred, nevino anticipirani...

8 II, VI, 3,5: "Prevagnut neće onu radost koju daje/U njezinoj blizini jedan kratak čas."

9 III, II, 9-25: "ako je/Već ljubav slijepa, noć joj pristaje. O, dođi,/Noći, matrono ozbiljna, sva u crnini,/ (...) Hajd, blaga noći; dođi, ljupka, crna noći,/Romea mog mi daj. I jednom kada umre,/Uzmi ga i u male izreži ga zvijezde,/A on će lice neba poljepšati tako/Da cijeli će se svijet zaljubiti u noć/I neće obožavat sunce kričavo."

10 "Ne ovisi o našoj slobodnoj volji hoćemo li voljeti ili ljubiti/Jer našom voljom upravlja usud" . Marlowe, *Hero and Leander*, I, 167-168; cf. Gibbons, str. 12-15.

međutim, smisao jedne druge metafore, metafore Noći. Kao da ljubav crpi s dva izvora, s izvora svjetlosti i s izvora tame, i može podržavati svoju drsku uvjerenost samo njihovom alternacijom: dan i noć. Što je Noć? - Noć žena, i upravo Julija o njoj govori; ili Noć smrt... Noć je, međutim, kao i njezin antipod sunce, ne samo polovica stvarnog prostora-vremena, već i temeljni dio metaforičkog značenja koje je svojstveno ljubavi. Ona nije ništavilo, besmisao, apsurd. U civilnom rasprostiranju njezine crne nježnosti postoji intenzivna težnja, pozitivna u smislu... Stavimo naglasak na tu noćnu kretnju metafore i *amor mortis*: ona naginje k iracionalnom zaljubljenih znakova i subjekata, k neprikazivosti koja uvjetuje obnovu prikazivanja... To da je Julija ta koja nam otkriva pakleno ubrzanje što vodi prema noći smrti, ubrzanje svojstveno ljubavnom osjećaju, ne znači samo da je žena, kažu, prirodno u neposrednom i aktivnom kontaktu s ritmom. Maštovitije, ženska je želja možda više udubljena u smrt: je li to zbog toga što taj matrični izvor života zna koliko je u njegovoj moći uništiti je (cf. lady Macbeth), i da osim toga žena postaje majkom upravo simboličkim ubijanjem vlastite majke? Uljuljkana u bujici takve podsvjesne struje, subjekt-žena njome ne dominira, ali kome to polazi za rukom? Dramatska konstatacija pjesnika tiče se jednoga "mi", svih nas: *"It lies not in our power to love, or hate,/For will in us is over-rul'd* by fate[10]." Napokon, određena Julijina unutarnja melankolija iznenada raskida sa solarnim Romeovim žarom kad izražava svoju vlastitu luminoznost ne kroz sunce, već zvijezde (III, II, 1-25) i meteore: *"Yond light is not daylight, I know it, I./It is some* meteor that the sun exhales/To be to thee this night a torch-bearer/And light thee on thy way to Mantua[11]." Ipak, u toj tragediji postoji i komična žica, kao da Shakespeare želi zadržati vjerovanje u vitalnost s onu stranu zlokobne strasti. Međutim, koliko god bilo komike, nju razrađuju dadilja i Mercuzio, naprimjer (I, II, 12-57 i I, IV, 53-103), izvan strasti samih dvoje zaljubljenih. No čini se da čak i taj ohrabrujući i prijateljski lik kakav je dadilja u prvom dijelu komada izdaje vitalnu struju djela kako bi, nakon Romeova protjerivanja, djelovao kao oportunistička matrona neosjetljiva na Julijine osjećaje te joj predlaže brak s grofom. Osim toga, ne dominira li svim komičnim prizorima prije bijes nego veseo smijeh (naprimjer, Mercuzio koji govori o kraljici Mab, I, IV, 53-93; kao i II, IV, 13-17 i 28-36)?

Smrt, poput završnog orgazma, poput mrkle noći očekuje svršetak djela. Kad se kao takva pojavi u tekstu, a ne samo kao insinuacija i predosjećaj, radi se o smrti koja je pogriješila objekt: to je pogrešna, ironična smrt, ako hoćemo, rivala koji je toliko ne zavređuje. Tebaldo ili Paris koje Romeo ubija ne uništavaju strast pomiješanu s nasiljem što potiče ljubavni osjećaj. Oni nas ostavljaju nezadovoljnima, kao što ostavljaju nezadovoljnim i Romeov nemir: ne kriv, već izvan sebe zbog toga što nije pogodio pravi cilj. Jer zato što je svojim mačem probo dva rivala, Romeo je oslobodio furiju koja je potčinjena njegovoj ljubavi, i ona ga više neće napustiti. - *"Away to heaven respective lenity/And fire*-eye'd fury be my conduct now" (...) *"O, I am fortune's fool*[12]". Julija se također osjeća izludjelom od tog oslobođenja smrti (primijetit ćemo mini-glosolaliju u njezinu govoru *"I-Ai-eyes"*): *"I am not I if there be such an "I"/Or those eyes shut that makes* thee answer "Ai"[13]", kaže ona dadilji kojoj je neugodno pri prepričavanju Romeova ubojstva Tebalda. Ali zapravo je baš mlada ljubavnica iz Verone ta koja govori o svojemu gubitku identiteta pod bujicom smrti što odsad prijeti svijetu zaljubljenih.

Posljednji pokazatelj te strasti koju nosi njezino naličje bez sumnje se nalazi u paradoksalnom *imbrogliu* smrti protagonistâ. Naime, koliko mudrolija i prezira da bi se nadahnula ne mrtva, već rigidna Julija, uspavana napitkom, i ljepša no ikad u toj rigidnosti. Što predstavlja to lažno mrtvo i lijepo tijelo, ako ne sliku sadržane, svezane, treba li reći frigidne strasti, jer nije oslobodilo put svom nasilju? Ona će se pridružiti noći, uživat će, gurajući u sebe Romeov nož sasvim na svršetku drame. Potpuno sama. Romeo će se, nakon što je posredovao smrću svojih suparnika, Tebalda i Parisa, ubiti ne stežući Juliju.

Užitak-noć ima nešto autarkično za svako od oboje partnera ljubavnog para. Tamna špilja jedini je njihov zajednički prostor, jedina stvarna zajednica. Ovi ljubavnici noći ostaju samotnjaci. Eto najljepšeg ljubavnog sna Zapada. Ljubav, samotni san, zapriječena ideja? I noćna, samotna stvarnost, frigidna smrt u dvoje. Čija je pogreška? Roditelja? Feudalnog društva? Crkve, jer je točno da fra Lovro odlazi posramljen? Ili ljubavi same, s dva lica, lica sunca i noći, slatke i tragične napetosti između dva spola?

S francuskoga preveo Srđan Rahelić

Iz *Histoires d'amour*, Seuil, Paris, 1984.

Tamo gdje Biblija postavlja erotsku i metafizičku distancu koja zapravo garantira postojanost židovskog para, ovdje humanistička, potpuna fuzija što se rađa vodi pravo u smrt uz pomoć senilnog i plemenskog zakona koji, od iskona, odbacuje uživanje tijela i izražava društvenu nekompatibilnost

11 III, V: "To nije danje svjetlo; ja to dobro znam;/Meteor to je neki što ga sunce luči/Da tebi je za ovu noć bakljonoša/I da ti pute posvijetli do Mantove."

12 III, I, 118-131: "K nebesima nek' blagost obzira sad leti,/A srda ognjenooka nek' mene vodi!/(...) Fortune ja sam luda! Ot"

13 III, II, 48-49: "Ja nisam ja, ako postoji to "da",/Il oči su mu sklopljene kad veliš "da"."

Michel Foucault

Novoobjavljena knjiga Michela Foucaulta Les Anormaux (Gallimard 1999) transkripcija je predavanja što ih je autor održao 1974-1975 na College de France, nastavljajući rad započet na djelu Il faut defendre la societe. Na podlozi različitih izvora, teoloških, juridičkih i medicinskih, Foucault obrađuje one "opasne" pojedince što su ih u XIX. stoljeću nazivali "les anormaux" (nenormalni). Definira ih kroz tri glavne figure: čudovišta, što je referenca na prirodne zakone i društvene norme; nepopravljive, ulovljene u dispozitive dresiranja tijela i onaniste, koji pothranjuju kampanju pokrenutu u svrhu stvaranja discipline moderne obitelji. Foucaultove analize kao ishodišnu točku uzimaju medicinsko-pravne ekspertize rabljene sve do pedesetih godina ovog stoljeća, a potom se preko ispovjednih tehnika skicira arheologiju instinkta i žudnje. Svaki susret s neobjavljenim djelcima Foucaultova velikog projekta užitak je posebne vrste, osobito u kulturi koja se ne može podičiti njegovim poznavanjem. Foucaultovi tekstovi u amalgamu pripovjednog i analitičkog bitno su obogatili performativne teorije i prakse druge polovice dvadesetog stoljeća.

(Ivica Buljan)

Predavanje od 26. veljače 1975.

Posljednji sam vam put pokušao pokazati kako se - unutar pokajničkih praksi i tehnike vođenja savjesti koju vidimo da se, ako ne baš oblikuje, a onda barem razvija od 16. stoljeća - pojavljuje tijelo požude i užitka. Jednom bismo riječju mogli reći slijedeće: na vođenje savjesti odgovorit će tjelesni poremećaj, tjelesni poremećaj kao diskurzivna domena, kao polje intervencije, kao predmet spoznaje toga vođenja. Od tijela, od te tjelesnosti koju je srednjovjekovna pokajnička teologija i praksa jednostavno pridavala porijeklo grijeha, počinje se izdvajati to, u isto vrijeme kompleksno i nestalno područje mesa što istovremeno predstavlja i područje vršenja moći i područje objektivizacije. Radi se o tijelu kroz koje prolazi čitava serija mehanizama koje zovemo "mamcima", "draškanjima" itd; tijelu koje je središte mnogostrukih intenziteta ugode i naslade; tijelu što je živo, podržano, eventualno i sadržano željom koja pristaje ili ne pristaje, koja se naslađuje ili ne naslađuje. Ukratko: osjetilnom i složenom tijelu pohote. Mislim da je upravo to korelat nove tehnike moći. I doista, ono što sam vam htio pokazati bilo je da je kvalifikacija tijela kao mesa u isto vrijeme i diskvalifikacija tijela kao mesa; da je okrivljenost tijela kroz meso u isto vrijeme i mogućnost diskursa te analitičkog istraživanja tijela; da je istovremeno pridavanje krivnje tijelu i mogućnost da se tijelo objektivizira kao meso - da je sve to korelat onoga što možemo nazvati novom procedurom ispitivanja.

Pokušao sam vam pokazati da se to ispitivanje ponaša u skladu s dva pravila. S jedne strane ono mora biti što je moguće više koekstenzivno totalitetu egzistencije: bilo to ispitivanje kojem pribjegavamo u ispovjedaonici ili pak ono s voditeljem savjesti - zapravo se radi o tome da sveukupnost egzistencije provedemo kroz filter ispitivanja, analize ili diskursa. Sve što smo rekli, sve što smo napravili mora proći kroz tu diskurzivnu mrežu. S druge je pak strane to ispitivanje uhvaćeno u odnos autoriteta, odnos moći koji je istovremeno vrlo strog i vrlo ekskluzivan. Točno je da sve treba reći voditelju savjesti ili ispovjedniku, ali treba reći isključivo njemu. Ispitivanje koje, dakle, karakterizira ove nove tehnike duhovnog vođenja ponaša se po pravilima ispripljivosti s jedne, te ekskluzivnosti s druge strane. Tako da dolazimo do slijedećeg: od svog pojavljivanja kao objekta beskonačnog analitičkog diskursa i stalnog nadzora, meso je u isto vrijeme povezano s uspostavljanjem procedure potpunog ispitivanja kao i s uspostavljanjem pravila šutnje s tim povezanog. Treba reći sve, ali samo ovdje i samo njemu. Treba reći samo u ispovjedaonici, unutar čina pokajanja ili unutar procedure vođenja savjesti. Govoriti, znači, samo ovdje i samo njemu nije, naravno, temeljno i iskonsko pravilo tišine kojem se u određenim slučajevima u korektivnom smislu nametnula neophodnost priznanja. Zapravo posjedujemo tu složenu predstavu (o kojoj sam vam prošli put govorio) u kojoj je tišina, pravilo tišine, pravilo neiskazivanja u odnosu s drugim mehanizmom - mehanizmom izražavanja: Moraš reći sve, ali to moraš reći samo pod određenim uvjetima, unutar određenog rituala i pred jasno određenom osobom. Drugim riječima, ne ulazimo u doba kad se meso napokon mora svesti na tišinu, već u doba kad se meso pojavljuje kao korelat sustava, mehanizma moći koji sadrži iscrpljujuću diskurzivnost i okolnu tišinu uređenu oko tog obvezatnog i stalnog priznanja. Moć koja se vrši u duhovnom vođenju ne postavlja, znači, šutnju i neiskazano kao temeljno pravilo, već jednostavno kao neophodni stimulans ili uvjet funkcioniranja sasvim pozitivnog pravila govora. Meso je ono što imenujemo, ono o čemu govorimo, ono što kažemo. Seksualnost je u 17. stoljeću uglavnom (a isto će biti i u 18. i 19.) ne ono što radimo, već ono što priznajemo: upravo da bismo je mogli priznati u povoljnim uvjetima, moramo o njoj šutjeti u svima ostalima.

Od svog pojavljivanja kao objekta beskonačnog analitičkog diskursa i stalnog nadzora, meso je u isto vrijeme povezano s uspostavljanjem procedure potpunog ispitivanja kao i s uspostavljanjem pravila šutnje s tim povezanog



Michel Foucault i Jean Genet

Prošli sam vam put pokušao ocrtati povijest baš te vrste instrumenta priznanje-tišina. Razumije se da se taj instrument, ta tehnika duhovnog vođenja koja, dakle, pokazuje meso kao svoj objekt ili kao objekt ekskluzivnog diskursa nije dotakla sveukupnosti kršćanskog stanovništva. Taj instrument teške i suptilne kontrole, to tijelo želje i užitka što se rađa u odnosu prema njemu, sve se to očito tiče samo uskog sloja stanovnika, onog na koji su mogli utjecati složeni i suptilni oblici pokrštavanja: a to su najviši slojevi, sjemeništa, samostani. Očito je da u tom ogromnom vrenju godišnjeg pokajanja koje je prakticirala većina urbanog ili ruralnog stanovništva u 17. i 18. stoljeću (ispovijed za uskršnju pričest), ne nalazimo gotovo ništa od tih relativno suptilnih mehanizama.

(...)

Predavanje od 12. ožujka 1975.

Volio bih se vratiti na određeni broj stvari koje nisam imao vremena reći prošli puta. Čini mi se, dakle, da se seksualnost djeteta i adolescenta postavlja kao problem tijekom 18. stoljeća. Ta je seksualnost početno postavljena u svom neodnosnom obliku, odnosno u prvom se redu postavlja pitanje autoerotizma i masturbacije; masturbacije koja je proganjana, koju se ocjenjuje kao najveće zlo. Od tog trenutka, tijelo, geste, ponašanje, izgled, crte lica, krevet, posteljina, mrlje - sve je pod nadzorom. Od roditelja se zahtijeva da krenu u potragu za mirisima, tragovima, znakovima. Mislim da se tu radi o uspostavljanju, uvođenju novih oblika odnosa između roditelja i djece: započinje neka vrsta



Jean-Paul Sartre, Michel Foucault i André Glucksmann

velike borbe prsa o prsa roditelja i djece koja mi se čini karakterističnom za situaciju ne svake obitelji, već za određeni oblik obitelji modernog doba.

Sigurno je da ovdje u elementu obitelji postoji transpozicija kršćanskog mesa. Transpozicija u striktnom značenju pojma jer imamo lokalno i prostorno premještanje ispovjedaonice: problem mesa dogodio se u krevetu. Transpozicija, ali i transformacija, a osobito redukcija, u mjeri u kojoj sva striktno kršćanska složenost vođenja savjesti na koju sam pomalo htio ukazati, a koja je stavila na kocku čitavu seriju pojmova kao što su poticanje, draškanje, želja, zadovoljstvo, uživanje, naslada i koji se sad svode na jedan jedini problem, na običan pokret ruke, na odnos ruke i tijela, ne jednostavno pitanje: "Dodiruju li se?" Ali u isto vrijeme dok prisustvujemo svođenju kršćanskog mesa na taj izuzetno jednostavan i kao sitan problem, prisustvujemo i trima transformacijama. S jedne strane, prijelazu u somatsko: problem mesa sve više teži postati problem tijela, fizičkog, bolesnog tijela. Drugo, prijelazu u infantilno, u smislu da je problem mesa - koji je, na kraju krajeva, bio problem svakog kršćana, čak iako je određenim inzistiranjem bio usredotočen na adolescenciju - sada organiziran uglavnom oko dječje i adolescentske seksualnosti ili autoerotizma. I napokon, treće, prijelazu u medicinsko, jer se od tog trenutka taj problem odnosi na jedan oblik kontrole i racionalnosti koju zahtijevamo od medicinskog znanja i moći. Sav taj podvojen i bujan diskurs o grijehu svodi se na proklamaciju i dijagnozu fizičke opasnosti i na sve moguće materijalne mjere kako bi je se odagnalo.

Ono što sam vam pokušao pokazati prošli put jest da mi se taj lov na masturbaciju ne čini rezultatom stvaranja uske, stanične, supstancijalne, bračne obitelji. Čini mi se da je lov na masturbaciju, daleko od toga da predstavlja rezultat stvaranja obitelji novog tipa, naprotiv, bio njezin instrument. Kroz taj lov, kroz tu hajku malo-pomalo se stvarala sužena i supstancijalna obitelj. Ta je hajka, sa svim praktičnim uputama koje je sa sobom nosila, bila sredstvo za stezanje obiteljskih odnosa i da se, kao supstancijalno, čvrsto i osjećajima zasićeno jedinstvo, zatvori središnji pravokutnik roditelji-djeca. Jedno od sredstava za koagulaciju bračne obitelji bilo je da se roditelji učine odgovornima za tijela svoje djece, za život i smrt svoje djece, a sve to posredstvom autoerotizma koji je u i kroz medicinski diskurs predstavljen nevjerojatno opasnim.

Ukratko, želio bih odbiti linearnu seriju: prvo, stvaranje bračne zajednice zbog određenih ekonomskih razloga; unutar te bračne zajednice zabrana seksualnosti; počevši od te zabrane, patološko vraćanje seksualnosti, neuroze, a od toga jednostavno problematizacija djetetove seksualnosti. Ta se shema obično prihvaća. Čini mi se da radije treba prihvatiti čitavu seriju kružno povezanih elemenata u kojima nalazimo valorizaciju djetetova tijela, ekonomsku i osjećajnu valorizaciju njegova života, uspostavljanje straha oko tog tijela i straha oko seksualnosti kao izvora opasnosti kojima je izloženo dijete i njegovo tijelo; simultano okrivljavanje i činjenje odgovornim i roditelja i djece za samo to tijelo, uređenje obvezatne, statutarne bliskosti roditelja i djece; dakle organizacija suženog i kompaktnog obiteljskog prostora; infiltracija seksualnosti u cijeli taj prostor i njegovo okruženje kontrolama ili, u svakom slučaju, medicinskom racionalnošću. Čini mi se da se upravo oko svih tih procesa, u kružnoj povezanosti različitih elemenata, naposljetku kristalizira uža, bračna zajednica, četverokutna obitelj roditelji-djeca karakteristična barem za dio našeg društva.

Polazeći od toga htio bih dodati dvije opaske. Prva je slijedeća. Ako prihvatimo tu shemu, ako prihvatimo da je problematizacija seksualnosti djeteta iskonski povezana s dolaskom u kontakt tijela roditelja i djeteta, s prelaganjem

roditeljskog tijela preko dječjeg, razumjet ćete kakvu je snagu krajem 19. stoljeća mogla poprimiti tema incesta, odnosno, razumjet ćete istovremeno i teškoću i lakoću s kojima je ta tema prihvaćana. Teško ju je bilo prihvatiti zbog toga što se upravo od kraja 18. stoljeća govorilo, objašnjavalo, pretjerano definiralo da je seksualnost djeteta najprije autoerotska, pa zbog toga i neodnosna seksualnost i neprimjenjiva na seksualni odnos između pojedinaca. S druge strane, tom tako neodnosnom seksualnošću, svom blokiranom u samom tijelu djeteta, bilo je nemoguće prekriti seksualnost odraslog tipa. Preuzeti tu seksualnost djeteta i ponovno je upisati u incestualni odnos s odraslom osobom, ponovno uspostaviti odnos i kontinuitet djetetove seksualnosti posredstvom incesta ili incestualne želje djeca-roditelji predstavljalo je očito značajnu poteškoću. Teško je, dakle, prihvatiti da su roditelji bili pogođeni, okruženi incestuoznom željom svoje djece, dok su ih u isto vrijeme, već sto godina, uvjeravali (u činjenicu(da je seksualnost njihove djece u potpunosti lokalizirana, blokirana, okovana unutar tog autoerotizma. No, s druge strane, možemo reći da je čitava ta hajka protiv masturbacije u koju će se upisati taj novi strah od incesta do određene točke učinila lakim roditeljsko prihvaćanje teme da ih njihova djeca žele, i to incestuozno žele.

Ta se lakoća, usporedo s teškoćom, ili se s njom preklapajući, objašnjava i može se prilično lako razumjeti. Što se od sredine 18. stoljeća, od 1750.-1760. godine govorilo roditeljima? Priljubljujte vaše tijelo djetetovom; gledajte vašu djecu; približavajte im se; eventualno lezite na dječji krevet ili se uvucite u njega; gledajte, motrite, opažajte svaki znak djetetove žudnje; noću se na prstima došuljajte do djetetova kreveta, podignite pokrivač, pogledajte što rade i uvucite ruku barem da biste ih spriječili. I evo kako im, pošto su im to govorili sto godina, kažu: Ta strašna želja koju otkrivate, u materijalnom značenju pojma, usmjerena je prema vama. Ono što je u toj želji najstrašnije, upravo je to što se tiče baš vas.

Iz ovog slijedi određeni broj učinaka, mislim tri, koji su temeljni. Prvo, vidite da od tog trenutka odnos incestuozne indiskrecije, organizirane dulje od jednog stoljeća, na neki način od roditelja okrećemo prema djeci. Više od jednog stoljeća od roditelja se zahtijevalo da se približavaju djeci i diktiralo im se incestuozno indiskretno ponašanje. Po isteku te stotine godina lišava ih se upravo one krivnje koju su, na kraju krajeva, mogli osjetiti kad su tako odlazili otkrivati požudna tijela svoje djece, i kaže im se: Ne zabrinjavajte se, niste vi ti koji ste incestuozni. Incest ne ide od vas prema njima, od vaše indiskrecije, od vaše znatiželje da vidite njihova tijela koja ste razgolitili, već obratno, incest se od njih kreće prema vama jer vas oni žele od samih početaka. U istom trenutku, znači, u kojem etiološki zasićujemo incestuozni odnos roditelji-djeca, roditelje moralno lišavamo krivnje za indiskreciju, postupak, incestuozno približavanje na koje ih se prisiljavalo više od jednog stoljeća. To je, dakle, prva moralna dobit koja čini prihvatljivom psihoanalitičku teoriju incesta.

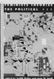
Drugo, vidite da se u biti roditeljima daje dodatna garancija jer im se kaže ne samo da im seksualno tijelo njihove djece pravno pripada, da nad njim moraju bdjeti, nadzirati ga, kontrolirati, vrebati, već da im ono pripada i na još dubljoj razini, jer je dječja požuda usmjerena upravo prema njima. U toj mjeri, ne samo da su oni na neki način gospodari materijalnog vlasništva djetetova tijela, već i više od toga, gospodari same požude s kojom mogu raspolagati zbog činjenice da je usmjerena prema njima. Možda ta nova garancija dana roditeljima odgovara novom valu u izvlaštenju djetetova tijela iz vlasništva obitelji kad je krajem 19. stoljeća proširenje školstva i disciplinskih postupaka vrlo strogog odgoja doista još više odvojilo dijete od obitelji, u koju je bilo upisano. Sve bi ovo trebalo pobliže proučiti. Ali postoji stvarno ponovno prisvajanje seksualnosti od strane djeteta kroz tvrdnju da je djetetova žudnja usmjerena prema roditeljima. Tako se mogla olabaviti kontrola masturbacije, a da djeca (*rectius*: roditelji(ne izgube vlasništvo nad dječjom seksualnošću s obzirom na to da ih se ticala dječja požuda.

Na kraju, treći razlog, zbog kojeg je ova teorija incesta napokon mogla biti sveukupno prihvaćena unatoč određenom broju teškoća, jest da se, umečući na taj način tako strašan lom u samo središte odnosa roditelji-djeca, čineći od incesta - apsolutnog zločina - iskonsku točku svih malih anomalija, pojačavala hitnost vanjske intervencije, neke vrste posredničkog elementa koji bi istovremeno analizirao, kontrolirao i ispravljao. Ukratko, pojačavala se mogućnost prihvaćanja medicinske tehnologije u snopu unutarobiteljskih odnosa; i još bolje, osiguravalo se usmjeravanje obitelji prema medicinskoj moći. Da ne ulazimo u detalje, u toj se teoriji incesta, što se pojavljuje krajem 19. stoljeća, radi o nekoj vrsti izvanredne nagrade za roditelje koji odsad znaju da su predmet lude požude i, istovremeno, kroz samu tu teoriju otkrivaju da i oni sami mogu biti subjekti racionalnog znanja o odnosima sa svojom djecom: ono što dijete želi znam pomoću znanstveno autentičnog znanja, jer je to medicinsko znanje. Ja sam, dakle, subjekt znanja i u isto vrijeme objekt te lude požude. U tim uvjetima razumijemo kako su - od psihoanalize, od početka 20. stoljeća - roditelji mogli postati (i to vrlo rado!) subjekti koji su u isto vrijeme revni, grozničavi i oduševljeni zbog novog vala medicinske normalizacije obitelji. Mislim, dakle, da je funkcioniranje teme incesta u sekularnoj praksi hajke protiv masturbacije potrebno staviti na svoje mjesto. To je, u krajnjoj liniji, jedna njezina epizoda ili, u svakom slučaju, promjena stava.

S francuskoga preveo Srđan Rahelić

Jedno od sredstava za koagulaciju bračne obitelji bilo je da se roditelji učine odgovornima za tijela svoje djece, za život i smrt svoje djece, a sve to posredstvom autoerotizma koji je u i kroz medicinski diskurs predstavljen nevjerojatno opasnim









Slučaj Judith Butler

Piše: Nadežda Čačinovič

Judith Butler u proteklih je nekoliko godina postalo ime koje spominju i oni koji nisu vidjeli njezine knjige, a pogotovu oni koji ih, doduše, imaju pred sobom, ali im čitanje predstavlja stanovitu poteškoću. To nije jedini slučaj takve vrste pa je pitanje imamo li posla s mogućim oblikom teorijske patologije svakako značajno; kao što je značajno spasiti relevantna djela od nesporazuma

Na tisuću stranica jedne nedavno objavljene *Sociologije filozofija*[1] ima niz zapažanja o *instituciji* filozofiranja koje pomažu u slučaju Butler. ***Judith Butler*** u proteklih je nekoliko godina postalo ime koje spominju i oni koji nisu vidjeli njezine knjige, a pogotovu oni koji ih, doduše, imaju pred sobom, ali im čitanje predstavlja stanovitu poteškoću. To nije jedini slučaj takve vrste pa je pitanje imamo li posla s mogućim oblikom teorijske patologije svakako značajno; kao što je značajno spasiti relevantna djela od nesporazuma.

Martha C. Nussbaum nedavno je u velikom preglednom članku o djelu (i *liku*) Judith Butler[2] ustvrdila da su to knjige prihvatljive samo posve specifičnoj publici. One pretpostavljaju poznavanje čitavog niza teza često kontroverznih autora pri čemu Butlerova te kontroverze ne izlaže niti ne opravdava svoju interpretaciju. Nekoj "općoj" publici su nedostupne, a filozofski obrazovanima, odnosno profesionalnim filozofima, po mišljenju Marthe Nussbaum, premalo pouzdane, a prije svega premalo argumentirane. Tako ostaje uski krug sveučilišnih poslenika s *drugih* područja humanističkih i društvenih znanosti, na početku prvenstveno feminističkih, a sada i drugih, u čijim se djelima prenose ulomci ili pojedine sintagme Judith Butler.

Ostavimo za sada po strani implikacije izdvajanja filozofije iz šireg područja teorije. Veliki dio teksta Marthe Nussbaum ionako je posvećen aktivističkim prigovorima, *učinku* pisanja Judith Butler. U ponešto pojednostavljenom obliku: dok se neke feminističke znanstvenice, piše ona, bave konkretnim projektima, reformom zakonodavstva o nasilju nad ženama, popravljanjem šansi u privrednom i političkom životu, porodiljskim pravima ili bilo kojim drugim načinom nastoje unijeti promjene, druge, "feminističke misliteljice novog simboličkog tipa" smatraju da se strukturu moći može potkopavati (ukoliko je to uopće moguće) samo simboličkim gestama. Takvo je uvjerenje, naravno, posebno podobno za legitimiranje vlastite djelatnosti simboličke produkcije te dovodi do posebnog uspjeha u institucionalnom okviru proizvođenja i potrošnje teorije. Novo pojmovlje, nove sintagme zadovoljavaju potrebe. Spomenuta "sociologija filozofije" na dosta uvjerljiv način pokazuje da je razvitak filozofije u najširem mogućem okviru uvijek bio određen socijalnim strukturom filozofijskog poziva, pripadnošću grupama i suočavanjem. Broj filozofijskih "zajednica" razmjerno je ograničen, a još je manje izoliranih, samodostatnih filozofa. Sve su to poznate i jednostavne okolnosti, a **Collins** opisuje sve varijante borbe za položaj i utjecaj. No, kako je u svojem prikazu napisao **Anthony Quinton**: osim što su htjeli uspjeti, filozofima je bilo stalo do sadržaja, oni su doista i htjeli znati, pa tako i njihovi slušatelji i čitatelji.

Je li se to danas promijenilo? Može li se to uopće promijeniti? **Deleuze/Guattarijev** "uvod" u filozofiju suprotstavlja filozofiju kao djelatnost proizvođenja pojmova funkcionalnoj namjeri znanosti i perceptima i afektima što ih eternalizira umjetnost. No proizvedeni se pojmovi ne prihvaćaju kao proizvoljni. Procedura usvajanja

možda se razlikuje. Filozofi što ih spominje Martha Nussbaum uvježbani su za neke tipove provjere koji su u drugim vrstama teorije u najmanju ruku modificirani.

Pa ipak, pretpostavit ćemo da Judith Butler piše o nečemu što je zanimljivo po svojem sadržaju. Moguće je naći savršeno dobre razloge za današnje "pomodne" kombinacije: **Foucault** korigiran **Levinasom**, **Rorty** kao tumač za **Derridu**, feminizam & **Deleuze**, etičke varijante analitičke filozofije itd. Pogledajmo stoga jednu od često citiranih rečenica Judith Butler: "Spol je od samog početka normativan; on je ono što je Foucault nazvao *regulacijskim idealom*. U tom smislu spol ne samo da funkcionira kao norma, nego je dio regulatorne prakse koja proizvodi (ponavljanjem, iteracijom norme bez izvora) tijela kojima upravlja, to jest ta se regulatorna snaga očituje kao proizvodna moć, moć proizvođenja - demarkiranja, diferenciranja, cirkuliranja - tijela što ih kontrolira... 'spol' jest idealni konstrukt koji se vremenom nasilno materijalizira."[3]

Pokušajmo polazeći od ove rečenice prikazati *ono do čega je stalo* Judith Butler. *Gender Trouble*[4] eksplicitniji je u polaženju od feminističke problematike odnosno neke vrste interne kritike te problematike. Pozicija bismo mogli opisati kao kritiku one feminističke politike koja polazi od određenog utemeljivanja ženskog identiteta kao univerzalnog i jedinstvenog, kao kategorija "žene" koju ta politika onda može reprezentirati, s jedne strane, i zastupanja subverzije diskurzivnih granica "spola" s druge strane. Te kompleksne transakcije između subjekta, tijela i identiteta u knjigama koje su slijedile dovedene su do krajnjih konzekvencija. Materijalizacija je učinak moći. Subjekt je proizveden tijekom svoje materijalizacije a argumentacija za to pronađena je u performativnoj teoriji jezika, ali tako da voljni faktor, faktori izbora i intencionalnosti *ne igraju*. Moć diskursa da materijalizira učinke ne ovisi o ljudskoj volji i namjeri. Nije "umjetna" za razliku od "prirodnosti" ali nije ni posve stabilna. I tu i na mnogim drugim primjerima razabire se osnovna gesta pisanja Judith Butler: ona izlaže nemogućnost određivanja procesa formiranja subjekta uz istovremeno izlaganje odvijanja toga procesa. Ambivalentnost i nepouzdanost subjektnosti nisu nova tema, u knjigama Judith Butler samo je naglašeniji paradoks izvještaja o nastanku subjekta koji je u pripovijestima o njegovu nastanku uvijek već pretpostavljen. Subjekt, smatra Butlerova, žudi za pričom o sebi, za identitetom. Ona govori o *passionate attachment*, o strastvenoj privrženosti i nužnosti odbacivanja privrženosti: da bismo postigli priznavanje svojeg identiteta, neke stvari smijemo voljeti, a neke ne smijemo voljeti. Želja za postizanjem identiteta čini nas ovisnima o moći: ona nas ne dohvaća naknadno, ona nas konstituira. Naše je jest efekt moći.

U jednostavnom opisu: Judith Butler povezuje **Freuda** i Foucaulta. U raspravi najviše je kritike ili odobravanja upućeno *queer theory* aspektima. Odbacivanje sklonosti istome spolu jest konstitutivno za sebstvo. Herteroseksualni poredak potiskuje sposobnost prepoznavanja boli zbog toga gubitka. Štoviše, ne možemo ne erotizirati strukture moći. Nedovršeno oplakivanje moralo bi poticati refleksivnost. Ostaje nejasno kakve su moguće veze između empirijskih oblika odbacivanja heteroseksualnog identiteta i subverzivnosti, odnosno dalekosežnosti te subverzivnosti. Je li moguća samo parodička subverzija unutar okvira koji uopće stvaraju mogućnost užitka, proizvode naš libido? S druge strane, kako shvatiti materijaliziranje kao učinak diskurza? Kao podsjetnik na simboličku posredovanost?[5]

Tradicionalna feministička pozicija bila je: spol je biološki dan, ali ženama se ipak ne radamo, već ženama postajemo. Promatrati spol kao rezultat diskursivne iteracije može naprosto značiti da je subjekt koji prepoznaje spol uvijek već formiran diskursom. Može značiti i želju da se potpuno odbaci pretpostavka ireduktibilno neidentičnih svojstava "realnoga" (primjerice **Adornova** "svijest o neidentičnosti") s jedne strane i feminističko zastupanje olakotnih okolnosti na osnovu tzv. predmenstrualnog stresnog simptoma) te baratanje time prepusti po definiciji ograničenim znanostima.

Pretpostavka subjekta kao nečega što je neupitno, prije no što je ispostavljen pritiscima, procesu identifikacije itd. doista zahtijeva objašnjenje. Pitanje subjekta: individue, empirijskog pojedinca, djelatnika itd svakako je i filozofijsko pitanje i u tom smislu Judith Butler postaje dio rasprave. Pitanje identiteta ulazi u velike svjetonazorske bitke današnjice: multikulturalizam i političku korektnost. *Excitable Speech*[6] ona je knjiga Judith Butler koja izravno analizira kontroverze oko govora mržnje, pornografije itd. zastupajući stav da je opasnost zakonske zabrane na tim područjima u tomu što žrtve gube prostor za izvedbu svojeg otpora, za svoju subverziju. To se može tumačiti kao kvijetizam, odustajanje od borbe za promjenu zakona. A možemo prihvatiti i logiku argumentacije i diviti se spremnosti na potpunu otvorenost, na izazivanje terminologijske nepouzdanosti. **Austin** i **Bourdieu** možda gube svoju prepoznatljivost: ali mi čitamo Judith Butler, ne priručnik.

Što reći uz preporuku za čitanje: knjige Judith Butler egzemplificiraju svoj sadržaj, njihova neuhvatljivost jest paralela neuhvatljivosti teme. Ne vjerujem da je to neizbježno. Ne vjerujem ni da je naprosto strategija za postizanje uspjeha.

Nadežda Čačinović je profesor filozofije iz Zagreba

Materijalizacija je učinak moći. Subjekt je proizveden tijekom svoje materijalizacije a argumentacija za to pronađena je u performativnoj teoriji jezika, ali tako da voljni faktor, faktori izbora i intencionalnosti "ne igraju". Moć diskursa da materijalizira učinke ne ovisi o ljudskoj volji i namjeri. Nije "umjetna" za razliku od "prirodnosti" ali nije ni posve stabilna

1 Randall Collins, *The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change*

2 U *The New Republic*, February 22, 1999

3 Judith Butler, *Bodies that Matter, On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London1993.p.1

4 Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity, Routledge*, London 1990

5 Ostaje nejasno i nakon knjige *The Psychic Life of Trouble*, Stanford 1997

6 J.Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, London 1997



Cindy Shermann: *Untitled (No. 122)*



JUDITH BUTLER

Izvedbeni činovi i tvorba roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije

U formulaciji feminističke teorije o osobnome kao političkome postoji latentna pretpostavka kako življeni svijet rodnih odnosa tvore konkretni i povijesno posredovani *činov*i pojedinaca

Filozofi rijetko misle o činjenju (*acting* - "činjenje", ali i "gluma", op. prev.) u kazališnom smislu, ali se upuštaju u diskurs o "činovima" koji održava asocijativna značenja vezana uz teorije izvedbe i glume. Primjerice, "govorni činovi" **Johna Searlea**, ona verbalna uvjeravanja i obećanja za koja se čini da ne samo referiraju na govorni odnos, nego i da tvore moralnu vezu između govornika, primjer su jedne od ilokucijskih gesti koje tvore pozornicu analitičke filozofije jezika. Nadalje, "teorija djelovanja", područje moralne filozofije, teži razumjeti što znači "činiti" prije bilo kakva zahtjeva glede toga što ***valja*** činiti. Naposljetku, fenomenološka teorija "činova", koju su, između ostalih, zastupali **Edmund Husserl**, **Maurice Merleau-Ponty** i **George Herbert Mead**, teži razjasniti svjetovni način na koji oni koji društveno djeluju ***tvore*** društvenu zbilju kroz jezik, geste i ostale moduse simboličkog društvenog znaka. Premda se katkada doima da fenomenologija pretpostavlja kako postoji neki agens koji bira i tvori, a koji da prethodi jeziku (agens, dakle, koji se postavlja kao jedini izvor svojih tvorbenih činova), još radikalnija uporaba doktrine o tvorbi smatra da je društveni agens ***objekt*** prije no subjekt tvorbenih činova.

Kada **Simone de Beauvoir** tvrdi kako "se ne rađa, nego prije ***postaje*** ženom", ona iz fenomenološkog nasljeđa usvaja, pretumačujući je, ovu doktrinu o tvorbenim činovima[1]. U tome smislu rod nipošto nije stabilan identitet ili mjesto djelovanja iz kojega ishode raznoliki činovi; prije će biti da je riječ o tanahnom identitetu koji se tvori u vremenu - identitetu koji se uspostavlja stiliziranim ponavljanjem činova. Nadalje, rod se uspostavlja stilizacijom tijela te ga otuda valja razumijevati kao svjetovni način na koji tjelesne geste, kretanja i uprizorenja različite vrste tvore iluziju nekog trajnog rodnog jastva. Ova formulacija pomiče poimanje roda koje se temelji u supstancijalnom modelu identiteta prema utemeljenju što ga zahtijeva poimanje konstituirane ***društvene vremenitosti***. Ako se rod uspostavlja činovima koji su interno diskontinuirani, onda je značajno da je privid supstancije upravo to, konstruirani identitet, izvedbeno dostignuće kojemu svjetovno društveno gledateljstvo, uključujući i same tvorce činova (*actors* - glumce, op. prev.) uspijeva vjerovati i koje se izvodi u modusu vjerovanja. Ako je temelj rodnoga identiteta stilizirano ponavljanje činova koje se odvija kroz vrijeme, a ne, kako se čini, neraslojeni identitet, onda mogućnosti preobrazbe roda valja naći u arbitrarnom odnosu među takvim činovima, u mogućnosti da se oni ponove na različit način, u razbijanju ili subverzivnome ponavljanju toga stila.

Pokušat ću, unutar netom ocrtana poimanja rodnih činova, pokazati kako su reificirana i naturalizirana poimanja roda plod tvorbe, te otuda podložna različitoj tvorbi. Nasuprot kazališnom ili fenomenološkom modelu koji

Fenomenologija se usredotočuje na raznolike činove kojima se konstituira i preuzima kulturni identitet te tako pruža dobrodošlu polazišnu točku za feminističku kritiku koja se trsi razumjeti svjetovan način na koji se tijela oblikuju u rod

smatraju da rodno jastvo prethodi svojim činovima, ja ću shvaćati tvorbene činove ne samo kao činove koji tvore identitet onoga koji činove izvodi (*actor*), nego kao činove koji tvore identitet kao uvjerljivu iluziju, predmet ***vjerovanja***. Tijekom svojega izlaganja crpit ću iz kazališnih, antropoloških i filozofskih diskurza, ali ponajviše iz fenomenologije, kako bih pokazala da je ono što se zove rodnim identitetom izvedbeno postignuće podložno prisilama društvene sankcije i tabua. U samome njegovom izvedbenom karakteru krije se mogućnost da se ospori njegov reificirani status.

I. Spol/rod: feministička i fenomenološka gledišta

Feministička je teorija često bila kritična prema naturalističkim objašnjenjima spola i spolnosti koja pretpostavljaju kako se značenje društvene egzistencije žena može izvesti iz neke činjenice njihove fiziologije. Razlikujući spol od roda, feminističke teoretičarke osporavale su uzročna objašnjenja koja su polazila od pretpostavke da određena društvena značenja ženskoga iskustva nužno ishode iz spola. Fenomenološke teorije ljudskog utjelovljenja također su se bavile razlikovanjem raznolikih fizioloških i bioloških uzročnosti koje strukturiraju tjelesnu egzistenciju te značenjima koje utjelovljena egzistencija preuzima u kontekstu življena iskustva. Merleau-Ponty u *Fenomenologiji percepcije* promišlja "tijelo u njegovu seksualnome svojstvu", raspravlja o takvim opisima tjelesnoga iskustva i tvrdi kako je tijelo "povijesna zamisao" a ne "prirodna odlika vrste"[2]. Simone de Beauvoir u *Drugome spolu* navodi upravo ovu misao kako bi poduprla svoju tvrdnju da je "žena", te shodno tomu svaki rod, povijesna situacija, a ne prirodna činjenica[3].

Niti u jednom od ovih dvaju konteksta ne niječu se postojanje i činjeničnost tvarnih ili prirodnih dimenzija tijela, nego se preosmišljuje njihova distinkcija u odnosu na proces unutar kojega tijelo stječe kulturna značenja. I Beauvoir i Merleau-Ponty tijelo razumijevaju kao aktivni proces utjelovljivanja određenih kulturnih i povijesnih mogućnosti, složeni proces usvajanja koji svaka fenomenološka teorija utjelovljenja mora opisati. Da bi opisala rodne odlike tijela, fenomenološka teorija tvorbe iziskuje da se proširi konvencionalno shvaćanje činova, kako bi oni značili ujedno i ono ***što*** tvori značenja i ono ***čime*** se značenje izvodi ili uprizoruje. Drugim riječima, činovi kojima se rod tvori srodni su izvedbenim činovima unutar kazališnoga konteksta. Moj bi tada zadatak bio propitati na koje se načine rod konstruira kroz specifične tjelesne činove te koje su mogućnosti kulturne preobrazbe kroz te činove.

Merleau-Ponty drži ne samo da je tijelo povijesna zamisao nego i da je tijelo skup mogućnosti koje se nadaju neprekidnoj realizaciji. Tvrdeći kako je tijelo povijesna zamisao, Merleau-Ponty želi reći da ono stječe svoje značenje kroz konkretne i povijesno posredovane izraze u svijetu. Misao o tome da je tijelo skup mogućnosti znači (a) da njegovo pojavljivanje u svijetu, iskazano zamjećivanju, nije predodređeno nekom vrsti unutrašnje esencije te (b) da njegove konkretne izraze u svijetu valja shvatiti kao preuzimanje i specificiranje određenoga sklopa povijesnih mogućnosti. Otuda i djelatna instanca, pojmljena kao proces koji te mogućnosti determinira. Te su mogućnosti nužno pod prisilom ponuđenih povijesnih konvencija. Tijelo nije samo-identično niti puka tvarna činjeničnost; ono je tvarnost koja u najmanju ruku podliježe značenjima, a način na koji podliježe u temelju je dramatičan. Kad kažem dramatičan, mislim samo reći da tijelo nije puka tvar nego stalna i neprekidna ***materijalizacija*** mogućnosti. Nismo jednostavno tijela, nego u ključnome smislu činimo svoja tijela, te se doista može reći kako neki čine svoja tijela različito od svojih suvremenika, kao i od svojih utjelovljenih prethodnika ili sljedbenika.

Međutim, jasno je da je stvar nesretne gramatike kada tvrdimo da postoji neko "mi" ili "ja" koje čini svoje tijelo, kao da neka rastjelovljena djelatna instanca prethodi i upravlja nekom utjelovljenom vanjštinom. Čini mi se da bi prikladniji bio rječnik koji bi se opirao metafizici supstancije što je svojstvena formacijama subjekt-predikat i koji bi se umjesto toga oslanjao na ontologiju participa prezenta. "Ja" koje jest svoje tijelo nužno je način utjelovljenja (*embody-ing*), a "što" koje to ja utjelovljuje su mogućnosti. Ali i ovdje gramatika formulacije zavodi na stranputicu, jer mogućnosti koje se utjelovljuju nisu u temelju izvanjske kao što niti ne prethode samome procesu utjelovljivanja. Kao intencionalno organizirana tvarnost, tijelo je uvijek neko utjelovljenje mogućnosti koje su uvjetovane i ograničene povijesnom konvencijom. Drugim riječima, tijelo jest povijesna situacija, kako je tvrdila de Beauvoir, vrsta činjenja, dramatiziranje i ***reprodukcije*** povijesne situacije.

Činiti, dramatizirati, reproducirati doimaju se kao neke od osnovnih struktura utjelovljenja. Tvorba roda nije puki način na koji se utjelovljeni agensi pojavljuju kao izvanjski, površinski, otvoreni zamjećivanju drugih. Utjelovljenje jasno očituje skup strategija ili ono što bi **Sartre** možda bio nazvao stilom bivanja ili **Foucault** "stilistikom egzistencije". Taj stil nikad nije u potpunosti samo-stiliziran, jer živući stilovi imaju povijest i ta povijest uvjetuje i ograničuje mogućnosti. Razmotrimo, primjerice, rod, kao tjelesni stil, kao "čin", koji je ujedno i intencionalan i performativan, pri čemu "performativan" nosi dvostruko značenje "dramatičnoga" i "ne-referencijalnoga".

Kada Beauvoir tvrdi da je "žena" povijesna zamisao, a ne prirodna činjenica, ona jasno podvlači razliku između spola, kao biološke

1 Za daljnju diskusiju doprinosa Simone de Beauvoir fenomenološkoj teoriji, vidi moj tekst "Varijacije na temu spola i roda: *Drugi spol* Simone de Beauvoir", *Yale French Studies* 172 (1986).

2 Maurice Merleau-Ponty, "Tijelo u svojemu seksualnome svojstvu", u *The Phenomenology of perception*, prev. Colin Smith, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1962.

3 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, prev. H. M. Parshley, New York: Vintage, 1974.

činjeničnosti, i roda, kao kulturalnoga tumačenja ili označivanja te činjeničnosti. Biti ženkom znači, slijedom toga razlikovanja, biti činjeničnošću koja nema značenja, ali biti ženom znači postati ženom, prisiliti tijelo da se uklopi u povijesnu zamisao o "ženi", potaći tijelo da postane kulturni znak, da se materijalizira u dosluhu s nekom povijesno ograničenom mogućnošću, te da to preuzme kao ustrajan i opetovan tjelesni projekt. Pojam "projekta", međutim, sugerira izvorišnu snagu radikalne volje, a kako je rod projekt kojemu je svrha preživjeti u kulturi, termin "strategija" bolje daje naslutiti prisilu situacije u kojoj se izvedba roda uvijek i raznoliko odvija. Kao strategija preživljavanja, rod jest izvedba s jasnim kaznenim posljedicama. Razgovijetno utvrdivi rodovi dio su onoga što "humanizira" pojedince unutar njemu suvremene kulture; doista, oni koji ne uspiju izvesti svoj rod kako valja redovito se kažnjavaju. Budući da nema "esencije" koju rod izražava ili povanjšćuje niti objektivnoga ideala kojemu bi težio; budući da rod nije činjenica, raznoliki rodni činovi stvaraju zamisao roda, te bez ovih činova ne bi niti bilo ikakvoga roda. Rod je tako konstrukcija koja redovito prikriva svoj nastanak. Prešutni kolektivni dogovor da se izvode, proizvode i trajno održavaju razgovijetno utvrdivi i suprotstavljeni rodovi kao kulturalne fikcije nepronićan je zbog vjerodostojnosti kojom se proizvodi. Autori rodova zanose se svojim vlastitim fikcijama dok nas konstrukcija potiče da vjerujemo u njezinu nužnost i prirodnost. Povijesne mogućnosti koje se materijaliziraju raznolikim tjelesnim stilovima nisu ništa drugo nego ove kazneno regulirane kulturalne fikcije koje se naizmjenično utjelovljuju i prikrivaju pod prisilom.

Koliko je korisna fenomenološka polazišna točka za feministički opis roda? Na površini se čini da fenomenologija dijeli s feminističkom analizom predanost utemeljenju teorije u življenome iskustvu, te želju da razotkrije način na koji se svijet proizvodi tvorbenim činovima subjektivnoga iskustva. Jasno je da ne bi svaka feministička teorija privilegirala gledište subjekta - **Kristeva** je jednom prigovorila feminističkoj teoriji da je "previše egzistencijalistička"[4] - a ipak feministički zahtjev da se osobno shvaća kao političko djelomice sugerira kako subjektivno iskustvo ne samo podliježe strukturiranju postojećeg političkog poretka, nego i da ono sa svoje strane izvršuje i strukturira taj poredak. Feministička teorija pokušala je razumjeti način na koji pojedinačni činovi i prakse izvode i reproduciraju sustavne i sveprotežne političke i kulturne strukture, te pokazati kako se i izrazito osobne situacije mogu razjasniti smještajem problema u širi kulturni kontekst koji svi dijelimo. Doista, feministički poticaj, a sigurna sam da ih ima više no jedan, često se budio iz spoznaje da moja bol ili moja šutnja ili moj bijes ili moje viđenje napošljetku nije samo moje, te da me ono smješta u dio kulturnoga konteksta koji dijelim s drugima i koji me sa svoje strane omogućuje i snaži na određene nepredvidene načine. Osobno je tako implicitno političko utoliko što ga uvjetuju društvene strukture što ih onoj dijeli s drugima, ali osobno je također bilo učinjeno imunim na političke izazove u onoj mjeri u kojoj i dalje opstoje distinkcije između privatnoga i javnoga. Za feminističku teoriju osobno postaje ekspanzivnom kategorijom, kategorijom koja, barem implicitno, preuđešuje političke strukture koje se obično smatraju javnima. Uistinu, i samo se značenje političkoga proširuje. U svojem najboljem obliku, feministička teorija uključuje dijalektičko proširenje obiju ovih kategorija. Moja situacija ne prestaje biti moja samo zato što je i drugi u toj istoj situaciji, a moji činovi, koliko god pojedinačni bili, svejedno reproduciraju situaciju mojega roda, čineći to na raznolike načine. Drugim riječima, u formulaciji feminističke teorije o osobnome kao političkome postoji latentna pretpostavka kako životni svijet rodnih odnosa tvore konkretni i povijesno posredovani ***činovi*** pojedinaca. Uzevši u obzir da se "tijelo" uvijek preobrazuje u njegovo ili njezino tijelo, tijelo je spoznatljivo jedino kroz svoje rodno pojavljivanje. Čini se nužnim razmotriti način na koji se odvija ovo prometnuće tijela u rod. Moja bi sugestija bila da tijelo postaje svojega roda nizom činova koji se obnavljaju, revidiraju i vremenom konsolidiraju. S feminističkoga stajališta, moglo bi se pokušati preosmisliti rodno upisano tijelo kao nasljeđe naslojenih činova, a ne kao predodređenu i isključivu strukturu, esenciju ili činjenicu, bila ona prirodna, kulturna ili lingvistička.

Feminističko usvajanje fenomenološke teorije tvorbe moglo bi se koristiti pojmom ***čina*** na bogato dvosmislen način. Ako je osobno kategorija koja se širi kako bi uključila prostranije političke i društvene strukture, onda bi se i činovi rodno obilježenoga subjekta mogli slično proširiti. Jasno, postoje politički činovi koji su namjerne i svrhovite radnje političkoga organiziranja, otpora, kolektivne intervencije, sa širokim ciljem uspostave pravednijega sklopa društvenih i političkih odnosa. Postoje tako činovi koji se počinjaju u ime žena, a postoje i činovi koji su to sami za sebe, odvojeno od ikakve svrhovite posljedice, koji su izazov i samoj kategoriji žene. Doista, valjalo bi razmotriti jalovost političkoga programa koji teži radikalno preobraziti društvenu situaciju žena, a da prvo nije utvrdio je li kategorija žene društveno konstruirana na takav način da biti ženom znači po definiciji biti u potčinjenoj situaciji. U razumljivoj želji da iskuje solidarne veze, feministički diskurs često se oslanjao na kategoriju žene kao univerzalne pretpostavke kulturnoga iskustva koja u svojem univerzalnome statusu pruža lažno ontološko obećanje eventualne političke solidarnosti. U kulturi u kojoj se pretežito pretpostavljalo da je lažna univerzalija "čovjeka", to jest "muškarca" (*man*

Premda su veze između kazališne i društvene uloge složene, pa je među njima teško povući distinkcije, te premda i kazališne predstave mogu naići na političku cenzuru i zajedljivu kritiku, rodnim izvedbama u nekazališnim kontekstima ravnaju izravnije kaznene i regulativne društvene konvencije

4 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris: Editions Denoël, 1983, 242.

Feministička kulturna antropologija i izučavanja srodstva pokazali su kako kulturama upravljaju konvencije koje ne samo reguliraju i jamče proizvodnju, razmjenu i potrošnju materijalnih dobara, nego i reproduciraju same rodovske veze, kojima su, kako bi se održale, potrebni tabui i kaznena regulacija reprodukcije

- "čovjek" i "muškarac", op. prev.) koekstenzivna sa samom ljudskošću, feministička teorija uspješno je pokušavala žensku specifičnost učiniti vidljivom i preispisati povijest kulture u terminima koji bi priznavali nazočnost, utjecaj i tlačenje žena. Ipak, u tome naporu da se suprotstave nevidljivosti žene kao kategorije, feministkinje se izlažu opasnosti da vidljivom učine kategoriju koja može, a i ne mora, biti reprezentativna za konkretne živote žene. Kao feministkinjama, držim, bilo nam je manje do toga da razmotrimo status same kategorije te, doista, da razaznamo uvjete tlačenja koji ishode iz nepreispitane reprodukcije rodnih identiteta koji održavaju razgovijetno utvrđive i binarne kategorije muškarca i žene.

Kada Beauvoir tvrdi da je žena "povijesna situacija", naglašava da tijelo podnosi određenu kulturnu konstrukciju, ne samo kroz konvencije koje sankcioniraju i propisuju kakvim činiti svoje tijelo, "čin" ili izvedbu koja jest nečije tijelo, nego i kroz prešutnu konvenciju koja strukturira način na koji se tijelo kulturno zamjećuje. Doista, ukoliko je rod kulturno značenje koje preuzima spolno tijelo, te ako se to značenje određuje sudjelovanjem raznolikih činova i njihovih kulturnih zamjećivanja, onda se čini kako se u terminima kulture rod ne može razlikovati od spola. Reprodukcija kategorije roda uprizoruje se u širokim političkim razmjerima, kao kad žene prvi puta stupe u neku profesiju ili steknu neka prava, ili kada se počnu na značajno nov način poimati u pravnim i političkim diskursima. Ali svjetovnija reprodukcija rodno obilježenih identiteta odvija se kroz raznolike načine na koje se tijela uprizoruju u odnosu na duboko usađena ili nasljeđena očekivanja o tome kako se biva određenim rodom. Valja uzeti u obzir da postoji nasljeđivanje rodnih normi koje proizvodi posebni fenomen prirodnoga spola, prave žene, ili bilo koju drugu vladajuću i učinkovitu društvenu fikciju, te da je to nasljeđivanje s vremenom proizvelo sklop tjelesnih stilova što se u reificiranome obliku doimaju kao prirodne konfiguracije tijela u spolovima koji postoje u binarnome odnosu jedan naspram drugome.

II. Binarni rodovi i heteroseksualni ugovor

Kako bi se zajamčila reprodukcija određene kulture, raznoliki zahtjevi, što ih bilježi antropološka literatura o srodstvu, ustoličili su spolnu reprodukciju unutar granica bračnoga sustava utemeljenog na heteroseksualnosti što iziskuje reprodukciju ljudskih bića u određenim rodnim modusima koji učinkovito jamče daljnju reprodukciju toga sustava srodstva. Kao što su Foucault i drugi uočili, vezivanje prirodnoga spola s razgovijetno utvrdivim rodom i s očito prirodnom "privlačnošću" prema suprotnom spolu/rodu predstavlja neprirodnu spregu kulturnih konstrukata u službi reproduktivnih interesa[5]. Feministička kulturna antropologija i izučavanja srodstva pokazali su kako kulturama upravljaju konvencije koje ne samo reguliraju i jamče proizvodnju, razmjenu i potrošnju materijalnih dobara, nego i reproduciraju same rodovske veze, kojima su, kako bi se održale, potrebni tabui i kaznena regulacija reprodukcije. **Lévi-Strauss** pokazao je kako tabu nad incestom učinkovito jamči usmjerenje seksualnosti u pravcu raznolikih oblika heteroseksualnoga braka[6], a **Gayle Rubin** je uvjerljivo dokazala da tabu nad incestom proizvodi određene vrste razgovijetno utvrdivih rodnih identiteta i oblika spolnosti[7]. Sa svoje strane jednostavno želim reći da je briga oko oblikovanja tijela u razgovijetno utvrdive spolove, s "prirodnim" izgledom i "prirodnim" heteroseksualnim dispozicijama, jedan od načina na koji se reproducira ovaj sustav prisilne heteroseksualnosti. Iako etnocentrična bahatost daje naslutiti napredak koji vodi onkraj obvezatnih struktura rodovskih veza, onakvih kakvima ih je opisao Lévi-Strauss, ja bih zajedno s Rubin utvrdila kako su suvremeni rodni identiteti oznake ili "tragovi" ostataka sustava srodstva. Prijepor glede činjenice da su spol, rod i heteroseksualnost povijesni proizvodi koji su se s vremenom stopili i reificirali kao prirodni, odnedavna je privukao dobar dio kritičke pozornosti ne samo Michela Foucaulta, nego i **Monique Wittig**, homoseksualnih povjesničara i raznih kulturnih antropologa i socijalnih psihologa[8]. Ovim teorijama, međutim, još uvijek manjka kritičkih izvora da bi radikalno promislili povijesno naslojavanje spolnosti i konstrukata povezanih sa spolom, ukoliko se ne ograniče i ne opišu svjetovne oblike u kojima se ovi konstrukti proizvode, reproduciraju i održavaju unutar polja tijela.

Može li fenomenologija pripomoći feminističkoj rekonstrukciji slojevitoga karaktera spola, roda i spolnosti na razini tijela? Prije svega, fenomenologija se usredotočuje na raznolike činove kojima se konstituira i preuzima kulturni identitet te tako pruža dobrodošlu polazišnu točku za feminističku kritiku koja se trsi razumjeti svjetovan način na koji se tijela oblikuju u rod. Formulacija tijela kao modusa u kojemu se ostvaruju mogućnosti dramatizacije i uprizorenja nudi način da se shvati kako se utjelovljuju i izvode kulturne konvencije. Ali čini se teško, ako ne i nemoguće, zamisliti način na koji bi teorijska pozicija, koja uzima tvorbene činove kao polazišnu točku, konceptualizirala razmjer i sustavni karakter tlačenja žena. Iako pojedinačni činovi doista teže održati i reproducirati sustave tlačenja, te svaka teorija o osobnoj političkoj odgovornosti mora poći od te pretpostavke, iz toga ne slijedi da je tlačenje posljedica jedino takvih činova. Moglo bi se primijetiti da tlačiteljski uvjeti ne bi imali čime biti posredovani kada ne bi bilo ljudskih bića čiji bi raznoliki činovi, pretežito konstruirani, proizvodili i održavali tlačiteljske uvjete. No tu su društveni konteksti i konvencije unutar kojih određeni činovi ne samo bivaju mogućima nego i uopće pojmljivima.

5 Vidi u Michel Foucault, *History of Sexuality: An Introduction*, prev. Robert Hurley, New York: Random House, 1980, 154: "pojam spola omogućio je da se u umjetnu jedinicu grupiraju anatomski elementi, biološke funkcije, ponašanje, osjeti i užici, što je pak omogućilo uporabu te fiktivne jedinice kao uzročnoga načela..."

6 Vidi Claude Lévi Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, Boston, Beacon Press, 1965.

7 Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", u: *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter, New York: Monthly Review Press, 1975, 178-85.

8 Vidi moj tekst "Varijacije na temu spola i roda: Beauvoir, Wittig i Foucault", u: *Feminism as Critique*, ur. Seyla Bebhab i Drucilla Cornell, London: Basil Blackwell, 1987.

Preobrazba društvenih odnosa tako postaje stvar preobrazbe hegemonijskih društvenih uvjeta, a ne pojedinačnih činova koji se tim uvjetima mrijeste. Ograničimo li se na politiku činova, izlažemo se opasnosti da se pozabavimo pukim posrednim, ako ne i epifenomenalnim odrazom tih uvjeta.

No kazališni smisao nekoga "čina" sili na reviziju individualističkih pretpostavki te naglašuje nešto suženiji vidik fenomenološkog diskursa kada je o tvorbenim činovima riječ. Kao dano vremensko trajanje unutar cijele predstave, "činovi" su iskustva koja dijelimo s drugima i "kolektivna akcija". Baš kao što se unutar feminističke teorije širi sama kategorija osobnoga kako bi uključivala i političke strukture, tako postoji i viđenje činova koje se temelji na kazališnosti i koje je manje osobno orijentirano te koje djelomično oslabljuje kritiku teorije činova kao "pre-egzistencijalističke". Čin koji jest rod, čin koji utjelovljuje ono što agensi jesu utoliko što dramski i aktivno utjelovljuju i *nose* određena kulturna značenja kao što se nosi odjeća, očito nije stvar jednoga jedinoga čina. Zasigurno, postoje nijansirani i pojedinačni načini da ***se stvara*** vlastiti rod, ali činjenica da ga pojedinac tvori, te da ga tvori ***u skladu s*** određenim sankcijama i zabranama, nedvojbeno nije samo stvar pojedinca. Ponovno naglašavam da ne mislim umanjivati učinak određenih rodnih normi koje nastaju unutar obitelji i koje se nameću unutar nekih obiteljskih modusa kažnjavanja i nagrade te koji se kao posljedica toga mogu konstruirati kao izuzetno individualni, jer čak i u tome slučaju obiteljski odnosi rekapituliraju, individualiziraju i specificiraju kulturne odnose koji im prethode - rijetko su, ako uopće i jesu ikada, radikalno izvorni. Čin koji netko čini, čin koji netko izvodi, u izvjesnom je smislu čin koji se odvijao prije nego što je taj netko prispio na pozornicu. Otuda je rod čin koji se uvježbavao, baš kao što i scenariji preživljuje pojedine glumce koji se njime služe, no koji i sam zahtijeva pojedine glumce kako bi se mogao aktualizirati i reproducirati kao zbilja. Valja razlikovati složene sastavnice koje ulaze u čin kako bi se shvatila ta vrsta koncertnog djelovanja, djelovanja u suglasju, koje redovito karakterizira tvorbu roda.

U kojem je dakle smislu rod čin? Kako antropolog **Victor Turner** sugerira u svojim istraživanjima rituala društvene drame, društveno djelovanje iziskuje izvedbu koja ***se ponavlja***. To je ponavljanje ujedno i ponovna izvedba i ponovno proživljavanje sklopa značenja koja je već društvo uspostavilo; to je svjetovan i ritualiziran oblik njihove legitimacije[9]. Kada se ovo shvaćanje društvene izvedbe primijeni na rod, postaje jasno da iako postoje pojedinačna tijela koja izvode ta značenja tako što podliježu stilizaciji u određene rodne moduse, ta je "radnja" odmah istovremeno i javna radnja. Postoje vremenske i kolektivne dimenzije tih radnji i njihova javna priroda nije irelevantna. Izvedba se provodi u djelo sa strateškim ciljem održanja roda u granicama njegova binarnog okvira. Gledana pedagoškim terminima, izvedba izravno priopćuje društvene zakone.

Kao javna radnja i izvedbeni čin, rod nije radikalni izbor ili projekt koji odražuje posve osoban izbor, ali nije niti nametnut ili propisan pojedincu, za što bi se zauzeli zastupnici post-strukturalističkog izmještanja subjekta. Tijelo nije pasivan nacrt kulturnih kodova, poput kakva beživotnog primatelja potpuno zadanih kulturnih odnosa. Ali niti utjelovljena jastva ne prethode kulturnim konvencijama koje bitno označuju tijela. Glumci su uvijek već na pozornici, unutar termina koji određuju izvedbu. Baš kao što se scenarij može uvijek različito izvesti, te baš kao što predstava iziskuje i tekst i njegovo tumačenje, tako i rodno određena tijela glume svoju ulogu u kulturno suženome tjelesnom prostoru, ali i izvode svoja tumačenja unutar granica već postojećih naredbi.

Premda su veze između kazališne i društvene uloge složene, pa je među njima teško povući distinkcije (**Bruce Wilshire** upozorava na granice te usporedbe u *Igranje uloga i identitet: granice kazališta kao metafore*[10]), te premda i kazališne predstave mogu naići na političku cenzuru i zajedljivu kritiku, rodnim izvedbama u nekazališnim kontekstima ravnaju izravnije kaznene i regulativne društvene konvencije. Doista, pogled na transvestita na pozornici može izazvati užitak i pljesak a da istodobno pogled na istoga transvestita na sjedalu do nas u autobusu izazove strah, bijes, pa čak i nasilje. Konvencije koje posreduju osjećaj bliskosti i identifikacije u tim su dvjema instancama očito posve različite. Glede te provizorne distinkcije željela bih ukazati na dvije različite stvari. U kazalištu se može reći "ovo je samo gluma" i tako derealizirati čin, shvatiti tu radnju kao nešto posve odvojeno od onoga što je zbiljsko. Zbog ove distinkcije možemo održati svoj osjećaj zbilje kada se sučelimo s tim privremenim izazovom svojim postojećim ontološkim pretpostavkama o rodnom poretku. Raznolike konvencije koje najavljuju kako je "ovo samo predstava" omogućuju nam da povučemo strogu crtu između predstave i života. Na ulici ili u autobusu taj isti čin postaje opasan, upravo stoga što nema kazališnih konvencija koje bi razgraničile puku umišljajnu prirodu toga čina, jer na ulici ili u autobusu nema pretpostavke da je taj čin odijeljen od zbilje. Uznemirujući učinak čina leži u tome što nema konvencija koje bi pripomogle da se on od zbilje odijeli. Naravno, postoji vrsta kazališta koja nastoji osporiti ili pak razoriti konvencije koje razgraničuju imaginarno od zbiljskoga (**Richard Schechner** to posve jasno pokazuje u knjizi *Između kazališta i antropologije*[11]). Ali u tim se slučajevima susrećemo s istim fenomenom, naime u njima se činovi ne dovode u odnos konstrasta naspram zbilje, nego tvore zbilju koja je u iz-

Transvestitski rod jednako je toliko u potpunosti stvaran koliko i rod bilo koga čija se izvedba izvodi u skladu s društvenim očekivanjima. Rodna je zbilja izvedbena, što posve jednostavno znači da je zbiljska jedino u onoj mjeri u kojoj se izvodi

9 Vidi Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press, 1974. Clifford Geertz u "Blurred Genres: The Refiguration of Thought", u: *Local Knowledge, Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books, 1983, kaže kako se kazališna metafora u recentnoj socijalnoj teoriji rabi na dva, često suprotna načina. Teoretičari rituala poput Victora Turnera usredotočuju se na pojam društvenih drama različite vrste kao sredstava kojime se razrješuju unutrašnji sukobi u kulturi te kojima se obnavlja društvena kohezija. S druge strane, pristupi koji se bave simboličkom akcijom, a na koje su utjecale tako različite figure kao što su Emile Durkheim, Kenneth Burke i Michel Foucault, bave se načinom na koji značenja što se uspostavljaju izvedbom tematiziraju i razrješuju pitanja političkog autoriteta i legitimacije. Sam Geertz daje naslutiti da bi se tenzija mogla promatrati dijalektički. Njegova studija o političkom ustrojstvu države Bali kao "države-kazališta" dobar je primjer takvoga pristupa. U okvirima eksplicitno feminističkog pogleda na rod kao izvedbeni fenomen čini mi se da je jasno kako prikaz roda kao ritualizirane, javne izvedbe valja kombinirati s analizom političkih sankcija i tabua pod kojima se ta izvedba smije ili ne smije zbiti u javnoj sferi a da ne podlegne kaznenim posljedicama.

10 Bruce Wilshire, *Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.

11 Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. Vidi posebno, "Novosti, seks i izvedba", 295-324.

Rod ne možemo razumijevati kao ulogu koja bilo izražava bilo skriva neko unutrašnje "jastvo", shvaćali ga mi kao spolno ili ne. Kao predstava koja se izvodi, rod je u velikoj mjeri konstruirani "čin", čin koji konstruira društvenu fikciju svoje vlastite psihološke unutrašnjosti

jesnome smislu nova, modalitet roda što se ne može spremno asimilirati u prethodne kategorije koje reguliraju rodnu zbilju. Sa stajališta tvrdnji uspostavljenih kategorija netko bi mogao tvrditi "o, pa to je *zapravo* djevojka ili žena", ili pak "to je *zapravo* dječak ili muškarac", te nadalje reći kako izgled proturječi zbilji roda, te da razgovijetno utvrdiva i poznata zbilja mora da je tu, privremeno neostvarena, možda ostvarena u drugo vrijeme ili na drugome mjestu. Međutim, transvestit može i više no jednostavno izraziti distinkciju između spola i roda, on izaziva, barem implicitno, samu distinkciju između privida i zbilje koja strukturira dobar dio popularnoga razmišljanja o rodnom identitetu. Ako "zbilju" roda tvori sama izvedba, onda se ne možemo uteći nekome esencijalnome i neostvarenome "spolu" ili "rodu" koju izvedba naoko izražava. Doista, transvestitski rod jednako je toliko u potpunosti stvaran koliko i rod bilo koga čija se izvedba izvodi u skladu s društvenim očekivanjima.

Rodna zbilja je izvedbena, što posve jednostavno znači da je zbiljska jedino u onoj mjeri u kojoj se izvodi. Moglo bi se, čini se, reći da se neke vrste činova tumače kao izražaji neke rodne srži ili identiteta, te da se ti činovi ili prilagođuju očekivanome rodnom identitetu ili na neki način osporavaju to očekivanje. To se očekivanje sa svoje strane temelji na opažaju spola, pri čemu se spol shvaća kao razgovijetno utvrdiva i činjenična danost prvotnih spolnih obilježja. Ova implicitna i popularna teorija koja kaže da činovi i kretnje izražavaju rod sugerira da je sam rod nešto što prethodi raznolikim činovima, položajima tijela i kretnjama uz pomoć kojih se dramatizira i spoznaje. Doista, popularnoj se imaginaciji rod nadaje kao supstancijalna jezgra koja se može razumijevati kao duhovni ili psihološki korelat biološkome spolu[12]. Međutim, ako rodni atributi nisu izražajni nego izvedbeni, onda ti atributi učinkovito *tvore* identitet koji, kako se misli, izražavaju i otkrivaju. Distinkcija između izražavanja i izvedbenosti od ključne je važnosti, jer ako su rodni atributi i činovi, različiti načini na koje tijelo pokazuje ili proizvodi svoja kulturna značenja, izvedbenoga karaktera, onda ne postoji neki prethodno postojeći identitet o koji bi se neki čin ili atribut mogao omjeravati. Tada ne bi bilo pravih i lažnih, pravih i krivih rodnih činova, te bi se postuliranje istinitoga rodnoga identiteta razotkrilo kao regulativna fikcija. Činjenica da se rodna zbilja stvara neprekinutim društvenim izvedbama vodi k zaključku da su sami pojmovi esencijalnoga spola, prave i nepromjenljive muškosti ili ženskosti, plodovi tvorbe koja je dio strategije kojom se zakriva izvedbeni aspekt roda.

Sljedom toga rod ne možemo razumijevati kao ulogu koja bilo izražava bilo skriva neko unutrašnje "jastvo", shvaćali ga mi kao spolno ili ne. Kao predstava koja se izvodi, rod je u velikoj mjeri konstruirani "čin", čin koji konstruira društvenu fikciju svoje vlastite psihološke unutrašnjosti. Nasuprot gledištu kao što je ono **Erwinga Goffmana**, koje pretpostavlja jastvo koje preuzima i razmjenjuje različite "uloge" unutar složenih društvenih očekivanja "igre" modernoga života[13], ja predlažem da se to jastvo shvati ne samo kao nenadoknadivo "izvanjsko" što ga tvori društveni diskurs, nego i da se samo pripisivanje unutrašnjosti shvati kao javno regulirani i sankcionirani oblik fabrikacije esencije. Rodovi tako ne mogu biti niti istiniti niti lažni, ni zbiljski ni prividni. A ipak smo prisiljeni živjeti u svijetu u kojemu rodovi tvore jednoznačne označitelje, u kojemu je rod stabiliziran, polariziran, razgovijetno utvrdiv i tvrdoglav. Zapravo, rod je prisiljen pokoriti se modelu istine i lažnosti koji je ne samo u suprotnosti s njegovom izvedbenom protočnošću, nego i služi društvenoj politici rodne regulacije i nadzora. Pogrešna izvedba svojega roda izaziva čitav sklop kaznenih mjera koje su izravne i očite i posredne, a dobra izvedba pružit će umirenje kako ipak postoji esencijalni rodni identitet. Činjenica da tjeskoba lako remeti to umirenje te da kulture tako spremno kažnjavaju ili marginaliziraju one koji ne uspijevaju izvesti iluziju rodnoga esencijalizma morala bi biti dovoljnim znakom da na nekoj razini postoji društveno znanje kako su istinitost ili lažnost roda stvar jedino društvene prisile, a nipošto ontološke nužde[14].

III. Feministička teorija: onkraj izražajnoga modela roda

Ovo shvaćanje roda ne nameće obuhvatnu teoriju o tome što on jest ili o načinima njegove konstrukcije, a ni ne propisuje izravni feministički politički program. Doista, mogla bih zamisliti brojne međusobno nesuglasne političke strategije koje bi se okoristile ovim viđenjem roda. Neki bi me moji prijatelji mogli zbog toga ukoriti i inzistirati na tome da svaka teorija rodne tvorbe počiva na političkim pretpostavkama i implikacijama, te da je nemoguće odvojiti teoriju roda od političke filozofije feminizma. I ja bih se zapravo složila s time te bih ustvrdila kako prvenstveno politički interesi stvaraju društvene pojave samoga roda kao i da bez radikalne kritike rodne tvorbe feminističkoj teoriji ne uspijeva napraviti inventuru načina na koji tlačenje strukturira ontološke kategorije uz pomoć kojih poimamo rod. **Gayatri Spivak** iznijela je postavku prema kojoj se feminističkinje moraju osloniti na operativni esencijalizam, lažnu ontologiju žene kao univerzalne kategorije, kako bi promicale feministički politički program[15]. Ona zna da kategorija "žena" nije u punome smislu izražajne prirode, te da se mnogostrukost i diskontinuitet referenta ruga i opire jednoznačnosti znaka, ali sugerira da se taj znak koristi u strateške svrhe. Kristeva nudi sličnu mogućnost, čini mi se, kada propisuje uporabu kategorije žene kao političkog oruđa a da se terminu ne pripisuje

12 U *Mother Camp*, Prentice-Hall, 1974, antropologinja Esther Newton pruža urbanu etnografiju transvestita u kojoj tvrdi da se svaki rod može razumijevati u terminima transvestizma. U *Gender: An Ethnomethodological Approach*, Chicago: University of Chicago Press, 1978, Suzanne J. Kessler i Wendy McKenna zalažu se za to da se rod shvati kao "postignuće" koje iziskuje vještine što konstruiraju tijelo u društveno legitimnu patvorinu.

13 Vidi Erwing Goffmann, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City: Doubleday, 1959.

14 Vidi izdanje što ga je uredio Michel Foucault, Herculine Barbin: *The Journals of a Nineteenth Century French Hermaphrodite*, prev. Richard McDougall, New York: Pantheon Books, 1984, za zanimljivo očitovanje užasa što ga evociraju interseksualna tijela. Foucaultov uvod objašnjava da su medicinska ograničenja jednostrukoga spola samo još jedna primjena diskursa o istini-kao-identitetu. Vidi isto tako rad Roberta Edgertona u časopisu American Anthropologist o usporedbi različitih kulturalnih inačica u reakcijama na hermafroditska tijela.

ontološki integritet te dodaje da se, striktno govoreći, ne može reći da žene postoje[16]. Feministkinje bi se mogle zabrinuti zbog političkih implikacija tvrdnje da žene ne postoje, pogotovo u svjetlu uvjerljivih argumenata što ih u svojoj knjizi *Rodoukinuće* promiče **Mary Ann Warren**[17]. Ona tvrdi da je društvena politika koja se tiče nadzora nad populacijom i reproduktivne tehnologije osmišljena kako bi ograničila i ponekad sasvim iskorijenila postojanje žena. Kakva dobra, u svjetlu takva zahtjeva, nose razmirice oko metafizičkoga statusa termina i treba li zbog očitih političkih razloga posve utišati te razmirice?

Ali, jedno je rabiti termin i znati za njegovu ontološku manjkavost, a drugo artikulirati normativnu viziju feminističke teorije koja slavi ili emancipira neku esenciju, prirodu, kulturnu zbilju koja se dijeli s drugima a koju je nemoguće pronaći. Opcija koju branim ne sastoji se u preispisivanju svijeta sa stajališta žena. Ne znam kakvo je to stajalište, ali koje bilo da bilo, ne može biti jedno jedino, a pogotovo ne ono za koje bih se sama zauzimala. Tek bi napola bilo točno reći da me zanima kako se fenomen muških i ženskih stajališta uopće konstituira, te premda ja zaista mislim da su ta stajališta društveno konstituirana, kao i da je važno sačiniti refleksivnu genealogiju tih stajališta, moj primarni interes nije obznaniti, dekonstruirati ili rekonstruirati rodnu epistemu. Sama pretpostavka kategorije žene zahtijeva kritičku genealogiju složenih institucionalnih i diskurzivnih poluga koje je tvore. Iako neke feminističke književne kritičarke tvrde da je pretpostavka o spolnoj razlici nužna za svaki diskurs, takva pozicija reificira spolnu razliku kao utemeljiteljski moment kulture i onemogućuje analizu ne samo toga kako se uopće stvara spolna razlika, nego i kako se ona kontinuirano tvori, i unutar muške tradicije koja ima pravo prvokupa nad univerzalnim stajalištem, i unutar feminističkih pozicija koje konstruiraju univerzalnu kategoriju "žene" u ime prava na izraz i slobodu podložne klase. Kako je Foucault rekao povodom humanističkih napora da se oslobodi inkriminirani subjekt, subjekt koji se oslobodio još je jače sputan nego što se spočetka mislio[18].

No jasno je da smatram kako bi kritička genealogija roda morala počivati na fenomenološkim pretpostavkama, od kojih je najvažnija proširena koncepcija "čina" koji se dijeli s drugima i koji je povijesno konstituiran, te koji je izvedben u smislu koji sam prije opisala. Ali kritička genealogija mora se dopuniti politikom izvedbenih rodnih činova, politikom koja će ponovno opisati rodne identitete i ponuditi preskriptivno gledište s obzirom na to kakva bi rodna zbilja morala biti. Ponovni opis mora obznaniti reifikacije koje prešutno služe kao supstancijalne rodne jezgre ili identiteti, ali i rasvijetliti i nepriznate činove i strategije kojima se u isti mah tvore i zakrivaju rodovi kakve živimo. Kao što biva, propisivati je teže, ako ni zbog čega drugog ono zato što moramo misliti svijet u kojemu činovi, kretnje, vidljivo tijelo, obučeno tijelo, raznolike tjelesne značajke koje vezujemo uz rod, ne izražavaju ništa. To propisivanje u izvjesnome smislu nije utopijsko, nego se sastoji u zahtjevu da priznamo postojeću složenost roda koju naš rječnik redovito prikriva te uvedemo tu složenost u dramsku kulturnu suigru bez kaznenih posljedica.

Zasigurno, ostaje politički važno zastupati žene, ali činiti to tako da se ne iskrivljuje i reificira isti onaj kolektivitet koji teorija navodno teži emancipirati. Feministička teorija koja pretpostavlja spolnu razliku kao nužnu i nepromjenjivu teorijsku polazišnu točku bez sumnje je naprednija od humanističkih diskurza koji univerzalnost stapaju s muškošću i svu kulturu prisvajaju kao muško vlasništvo. Jasno je i da je nužno ponovno pročitati tektove zapadne filozofije s različitih stajališta kojima se branio pristup, ne samo kako bi se otkrila posebna perspektiva i skup interesa koji su u pozadini tih naizgled prozirnih opisa zbilje, nego i kako bi se ponudili alternativni opisi i propisi, štoviše, kako bi se filozofija uspostavila kao kulturna praksa te kako bi se njezini zastupnici izložili kritici s marginalnih kulturnih pozicija. Ne sporim se s tom procedurom i sasvim je izvjesno da sam i sama iz tih analiza izvukla mnoge koristi. Brinem se samo da spolna razlika ne postane reifikacija koja i nehotice čuva binarno sužavanje rodnih identiteta, kao i implicitni heteroseksualni okvir unutar kojega valja opisivati rod, rodni identitet i seksualnost. Po mojemu mišljenju, nema ničega u ženskosti što bi čekalo priliku da se izrazi. S druge strane, raznolika ženska iskustva izražavaju mnogo toga i još mnogo toga treba da izraze, ali valja biti oprezan s tom vrstom teorijskog jezika, jer on ne izvješćuje o nekom predlingvističkom iskustvu, nego stvara to iskustvo jednako kao što i ograničuje njegovu analizu. Bez obzira na sveprotežni karakter patrijarhata i prevlast spolne razlike kao operativne kulturne distinkcije, nema ničega danog u binarnom rodnom sustavu. Kao tjelesno polje kulturne igre, rod je u temelju stvar inovacije, premda je posve jasno da postoje stroge kaznene mjere za one koji osporavaju scenarij tako što ga izvode kad nije na njima red ili kad neovlašteno improviziraju. Rod se ne upisuje na pasivno tijelo, niti je predodređen prirodom, jezikom, simboličkim ili pretežito patrijarhalnom poviješću. Rod je ono što redovito nosimo, pod prisilom, svakodnevno i neprekidno, puni tjeskobe ili užitka, ali ako se taj kontinuirani čin pobrka s nečim prirodno ili jezično danim, nestat će i moći da se tijelom proširi kulturno polje kroz subverzivne izvedbe različite vrste.

S engleskoga prevela Lada Čale Feldman

Iz *Performing Feminisms*, ur. Sue-Ellen Case, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.

Kritička genealogija mora se dopuniti politikom izvedbenih rodnih činova, politikom koja će ponovno opisati rodne identitete i ponuditi preskriptivno gledište s obzirom na to kakva bi rodna zbilja morala biti

15 Primjedbe iznesene na Center for Humanities, Wesleyan University, proljeće, 1985.

16 Julia Kristeva "Woman Can Never Be Defined", prev. Marilyn A. August, u *New French feminisms*, ur. Elaine Marks i Isabelle de Courtivron, New York:Schocken, 1981.

17 Mary Anne warren, *Gendercide: The Implications of Sex Selection*, New Jersey: Rawman and Alanheld, 1985.

18 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, prev. Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1978.

Nevolje s izvedbom

Piše: Lada Čale Feldman



Hannah Wilke:
SOS Starification Object Series

Teorija instinkata je da tako kažem naša mitologija. Instinkti su mitološki entiteti, veličanstveni u svojoj neodredivosti. U svojemu radu ***mi ih ne možemo zanemariti***, a ipak nikada nismo sigurni da ih jasno vidimo.

Sigmund Freud

U onoj mjeri u kojoj je ***posredovana mitom***, Freudova teorija nije doslovni prijevod ili odraz zbilje, nego njezin simptom, njezin ***metaforički*** iskaz. Mit nije puka izmišljotina, međutim, nego narativna simbolička logika koja se bavi vrlo stvarnim načinom funkcioniranja, vrlo stvarnom strukturom odnosa. (...) Između zbilje i psihoanalitičkog mita ne postoji odnos suprotstavljenosti, nego odnos (analitičkog) ***dijaloga***: mit se hvata u koštac s nečim u zbilji što on ne razumijeva, ne obuhvaća i ne svladava u potpunosti, nego čemu on pruža odgovor, ***simboličku repliku***. ... djeluje ne stoga što je točan nego stoga što ***odzvanja***... odzvanjajući u Drugome, proizvodi ***istinosnu strukturu***... izvlači svoju teorijsku učinkovitost ne iz svoje istinosne vrijednosti, nego iz istinosnog susreta s drugim...

Shoshana Felman

Ne kažem da nema ***nekih vrsta*** bioloških razlika. *Ali ja uvijek pitam* pod kojim uvjetima, pod kojim diskurzivnim i institucionalnim uvjetima, određene biološke razlike - *a one nisu nužno takvima* - postaju značajne odlike spola.

Judith Butler

Ime **Judith Butler**[1] već je, i to ne samo u feminističkim krugovima, obavijeno aurom neprijeporna autoriteta u pitanjima samo-dekonstrukcijskih naума feminističke teorije, koja se razmjerno dugo uspijevala oprijeti anti-ideološkoj i anti-utopijskoj, relativističkoj, točnije, ideološki ambivalentnoj "politici post-modernizma" (usp. **Hutcheon**, "Postmodernizam i feminizmi", u: 1989, 141-168; **Fuchs**, 1996, 144), još i danas uzvikujući kako si luksuz samo-razgrađenog impulsa što ga kategoriji identiteta nameće dekonstrukcijska era mogu naravno dopustiti samo oni "koji su se povijesno mogli okoristiti statusom subjekta u punome smislu subjektivnosti - što znači kao misleći subjekti, subjekti s pravom glasa, posjednici građanskih prava i simboličkoga autoriteta... Samo subjekt koji već uživa simboličku nazočnost može težiti rušenju određenih prepreka koje ga strukturiraju, kao što je primjerice spolna razlika. (...) Kriza subjektivnosti je prije svega kriza muškarca i muške simboličke vizije kao nosivog elementa subjektivnosti" (**Braidotti**, 1996, nav. prema **Monticelli**, 1997, 206).

Kao što, međutim, naslov njezine prve knjige velikoga odjeka, *Nevolje s rodom - feminizam i subverzija identiteta*, jasno daje naslutiti, Judith Butler neće se ustegnuti od dosljedne primjene ***logičkih*** posljedica što ih po feminističkí teorijsko-ideološki program, utjelovljen ovdje ponajprije u kritici podvrgnutim tekstovima **Monique Wittig** i **Julije Kristeve**, proizvodi usvojena lektira (muških) poststrukturalističkih mislilaca poput **Michela Foucaulta**, **Jacquesa Lacana** ili, kako je još naglašenije u njezinoj kasnijoj knjizi, *Tijela koja znače, o diskurzivnim granicama spola/spolnosti*, **Jacquesa Derridae**. Ako je dospijevanje u rod, kako je još krajem četrdesetih obznanila **Simone de Beauvoir**, jedna od prvotnih sastavnica dospijeća na svijet i postajanja subjektom, te kao takav pojmovna osnovica borbe za pravo na žensku razliku u ime koje se imaju izvršiti kojekakvi oblici teorijske ili političke akcije, onda je, prema Butler, vitalna zadaća baš feminističkoga mišljenja ponajprije potraga za opravdanošću ontološkoga utemeljenja svoje temeljne radne pretpostavke - kategorije roda. Na žalost, kao i sav ostali jezik simboličkoga svijeta u koji su žene upale s naivnom željom da počiste kuću, tako je i pojmovlje kojega su se revno latile kao sredstava svoje revizije već neiskupivo upriljano falogocentrističkom mediko-legalističkom spletkom[2], što prema Foucaultu eksplicitno datira od 18. stoljeća[3]. Ona je i sama dovoljno dugo ustrajala na spolnoj "razlici" i povlasticama što je čvrste granice među dvama spolovima nude, a da bi zaziv u prilog priznavanju te razlike držala iole prijetećim: politika razlike, naime, ne osporava polazišnu heteroseksualnu matricu na čijoj podlozi želi sagraditi novi dom i stoga je neizbježno osuđena na perpetuiranje esencijalističkih normativističkih pretpostavki

1 Rođ. 1956, profesorica komparativne književnosti i retorike na Sveučilištu Berkeley, Kalifornija, "jedna od superstarova akademske zajednice devedesetih, s odanim sljedbeništvom dodiplomskih studenata širom nacije", kako je naziva fanzin *Judy!* iz 1993. Osim studija navedenih u bibliografiji, autorica je knjiga *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth century France*, 1987; *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (1997), suautorica (uz Seylu Bebhab, Drucillu Cornell i Nancy fraser) knjige *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*, 1995, a u tisku joj je studija *What's Left of Theory? - New Work on the State and Politics of Literary Theory*, koju potpisuje zajedno s Johnom Guilloryjem i Kendallom Thomasom.

2 "... ispada da je feministički subjekt diskurzivno konstituiran samim političkim sustavom koji bi morao olakšati njegovu emancipaciju. To postaje politički problematično ukoliko se može pokazati da taj sustav proizvodi rodne subjekte uzduž linije dominacije ili pak da producira subjekte za koje se pretpostavlja da su muškoga spola. U tim slučajevima, nekritički zaziv takvoga sustava kao ispomoći emancipacije žena bit će očito samo-porazan" (Butler, 1990a, 2)

3 To je prekretničko razdoblje moderne svijesti o spolnosti kao konstitutivnom elementu identiteta, jer se u tome razdoblju, prema Foucaultu, nakon što prestaje stihijsko djelovanje smrti - od gladi, neimaštine i epidemija, prvi put rađa sustavni interes ***moći*** za produkciju, očuvanje i regulaciju ***života***, što ga priskrbiti može jedino heteroseksualni par.

Na žalost, kao i sav ostali jezik simboličkoga svijeta u koji su žene upale s naivnom željom da počiste kuću, tako je i pojmovlje kojega su se revno latile kao sredstava svoje revizije već neiskupivo uprljano falogocentričkim mediko-legalističkom spletkom, što prema Foucaultu eksplicitno datira od 18. stoljeća

na kojima počivaju upravo oni isti zakoni koji-ma "žene" kanda žele izmaći.

Jer, gdje počiva (fiktivno) ontološko "izvorište" neke utvrdive, stabilne, koherentne, a onda i eventualno političi operativne predodžbe o rodu, ili, umjesto, koja je, ničeansko-fukoovskim rječnikom rečeno, genealogija te fikcije, kako prokazati njezin lanac povijesno kontingentnih i diskontinuiranih znakova što pružaju privid neizbježnoga kauzaliteta? Ako je svijest o neukrotivom pluralizmu nesumjerljivih punjenja (rasnog, klasnog, nacionalnog, povijesnog) što bi ih imala podnijeti sintagma "ženski subjekt" već raslojila kritičke napore feminizma, upozorivši na mnogobrojnost mogućih konteksta u kojima se "postaje ženom" (de Beauvoir), onda se i zajednička im spolna oznaka počela opasno fragmentirati. Prije svega, rascijepila se na biološku (spol) i kulturalno kodiranu komponentu (rod): potonja se tretirala kao kulturološko ruho (društvene uloge, percepcije i stereotipi) namaknuto na nevino, fiziomorfološki determinirano tijelo koje je o tome ruhu u većoj ili manjoj mjeri moglo odlučivati, ovisno o prisilama konteksta. No baš je ta konceptualna razdvojenost prva ponuđena klopka gore spomenute urote, tvrdi Butler: prije svega, krucijalno je svojstvo iluzionističkog učinka rodnih stereotipa da se prikriveno stapaju s biologijom na koju se neprestance pozivaju, koju se trse, kako je već Foucault pokazao, prikazati kao svoju generativnu snagu, svoju prirodnu osnovu, stalno proizvodeći "ideju" prirodnoga spola, koji sam ne može ponijeti značenja prije neminovnog upada u jezik koji ga normira. Osim toga, kao što su upozorile de Beauvoir, te kasnije razadile kulturalne antropologinje **Marylin Strathern i Carol McCormack**, ili filozofkinja Monique Wittig, i "prirodnost" tjelesne podloge zapravo se uvijek lijepila samo uz impliciranu drugotnost i nijemu tvarnost ženskoga spola koje čeka na (muško) označivanje, te predstavlja tek skup poželjnih reproduktivnih kapaciteta, tek učinak kontekstualno varijabilne rodne hijerarhije, napose politike društvene reproduktivne nužde, kojoj su potrebni samo heteroseksualni subjekti[4]. Povijest medicinskih znanstvenih pokušaja da se utvrde fiziomorfološke odlike spolne razlike ne samo da je rigidnost heteroseksualne norme uvijek uzimala kao svoj neupitan okvir, smještajući sve iznimke - homoseksualce, biseksualce, hermafrodite, transseksualce, itd., kao gotovo neljudske, zazorne, kulturalno-gramatički neprobavljive anomalije izvan ustanovljenog heteroseksualnog pravila, nego je i potragu za tjelesno upisanom "muškošću" ili "ženskošću" redovito ovjeravala uz pomoć prethodno stečenog, dakle kulturalno propisanog, popisanog i pošto-poto binarističkí razvrstanog skupa "muških" i "ženskih" osobina koje bi u ovoj ili onoj mjeri očitovale pojedine eksperimentalne skupine[5]. No, ako je rod odcijepljen od spola, zašto bi se podvrgavao biološkom binarizmu - zašto ne bi predstavljao lepezu kulturalnih mogućnosti - sve do potpune zamjenjivosti, žene koja se ponaša "muški", muškarca koji se ponaša "ženski"? Tako se pokazuje da je konceptualna opreka spola i roda tek jalov pokušaj da se o mnogovrsnosti i varijabilnosti pojedinačnih i privremenih očitovanja rodnih identiteta nekako vodi računa, a istodobno sačuva homogenizirajuća, invarijantna dimenzija feminističkog političkog programa. Pribroji li joj se još pitanje nametnute norme heteroseksualne ***želje*** i ono što ta norma prikriva i isključuje, psihoanalitičko nesvjesno, ili pak ono što Foucault naziva seksualnošću, kontingentnom spregom diskursa, moći, tijela i afektivnosti što prema psihoanalizi nudi obilje raznolikog fantazmatičkog materijala koji se diskontinuirano upleće u seksualni život, pa onda nužno, često i disparatno, i u upise rodnih identiteta, postat će razvidno da o "prirodnosti" nečije rodne pripadnosti, prividnom kontinuitetu spola, roda i seksualnih preferencija ne može biti govora. Rubove te "prirodnosti" uvijek osmišljuju jezik i društvo, nastojeći proizvesti koherentne i neproblematične subjekte. Stoga o rodu možemo raspravljati isključivo kao o diskurzivnoj kategoriji, prisilnom ***učinku*** diskurza, a ne svojevoljnom ili pak prirodom diktiranom ***izrazu*** neke unutrašnje, "izvorne" kakvoće, koherentne psihološke jezgre, jedinstvenog identiteta ega. Prema tome, brojnost mogućih rodnih konfiguracija, koja uvijek izmiče falogocentrističkim klasifikatorskim namjerama, prijeći nas da se kategorijom roda koristimo kao unificiranim, ontološki utemeljenim konceptom, pogotovu želimo li i sami izbjeći falogocentrističkim grijesima nekritičke reprodukcije upravo onih opresivnih (diskurzivnih) mehanizama koje nominalno želimo osporiti. Bez obzira, dakle, na povijesno izmjenjivu raspodjelu povlastica, viškova i manjkova koje su uživali ili pretrpjeli pojedini polovi heteroseksualnog binarizma, opresivnost Butler, slijedeći Monique Wittig, vidi u samoj toj matrici, a njezine žrtve posvuda, ne samo u ženskom "taboru".

Ipak, Butler se odvaja od Wittig kada na pozornicu stupa pitanje mogućega radikalnoga prevladavanja heteroseksualne prisile. Wittig pledira za lezbijski subjekt koji je "niti muškarac niti žena", treći rod koji odbija slijediti utrte putove heteroseksualne matrice i unosi pomutnju u binarističke aspiracije nezasitne društvene aždaje željne mnogog i prešutno poslušnog potomstva. Zadatak je tog prevratništva razastrijeti kontingentnost kulturalne konstitucije roda i nastojati na potpunom diskurzivnom razaranju spola kao konstitutivne odlike ljudskosti. Ona se nameće kao intuitivno spoznatljiva priroda, a zapravo je plod kontingentnog epistemičkog režima, umjetno reifici-

4 No čini se da je tako i sa sofisticiranim teorijskim sustavima Lévi-Straussova strukturalizma, te Freudove i Lacanove psihoanalize, koji heteroseksualnost i premoć muške seksualnosti unutar nje diskurzivno proizvode kao prešutnu neupitnost. Za Butler je indikativno kako ta pretpostavka utječe na one teorijske formulacije unutar tih sustava koje nastoje pripitomiti sve iznimke iz heteroseksualne matrice (biseksualnost, homoseksualnost) svodeći ih na njezine aberantne konfiguracije, sve zato što ona, čini se, osigurava neoborivost samih tih teorijskih sustava, a time i, nažalost, podupire kulturalni *status quo*, onemogućujući (političke) preinake. Lacan našoj teoretičarki ipak, kao što ćemo vidjeti, ostaje korisnim teoretičarom spolnih identifikacija kao u osnovi ***nedohvatljivih fantazmatičkih entiteta***, koje nikada nije moguće u potpunosti i bez ostatka nastavati, unatoč naredbodavnom karakteru Zakona koji ustanovljuje Simboličko. Ono protiv čega se Butler okreće jest neumoljivost samoga Zakona, Lacanovo odricanje mogućnosti da se on fleksibilnije formulira, te Zakon počinje nalikovati na Boga čije idealne zapovijedi ponizno i grešno ljudstvo nikada ne može adekvatno ispuniti, koprcajući se u "dramama", "komedijama" i "maskeradama" promašenih identifikacija i hlepeći za apsolutnom Ljubavi. Što je to drugo, kaže naša teoretičarka, do li diskurzivna konstrukcija Nietzscheova "ropskog morala"?

5 O tome kratko na primjeru potrage za kromosomom muškosti i sama Butler, 1990a, 106-111; još jedan prikladan primjer udruženog biheviorizma i biologizma na području izučavanja muških i ženskih hormona je i u nas prevedena knjiga *Muški spol-Ženski spol* Davida Jessela i Anne Moir (1992).

rana apstrakcija koja bi da objedini skup korjenito diskontinuiranih tjelesnih i inih odlika. To prevratništvo iziskuje rad u jeziku, preuzimanje autoriteta govornoga subjekta, koji će odbiti igru perpetuiranja rodne klasifikacije i za sebe priskrbiti goleme moći što ih krije uporaba jezičnoga sustava, za početak, zamjenicu "Ja" kojom se neopozivo uspostavlja subjektivitet. No riječ je, prema Butler, o tradicionalnome diskurzu ontoteologije i metafizike prisutnosti, koji počiva na pretpostavci spolno nedjeljivog Bića koje prethodi upadu u jezik, čijim je radikalnim posvajanjem punu prisutnost toga rodno neobilježenoga Bića navodno moguće dozvati. O tome svjedoče upravo književni tekstovi koje Wittig analizira, diskurzi povlaštenog dosluha s tom primarnom ontologijom, diskurzi posvemašnje neodjeljivosti muškog i ženskog, apstraktnog i konkretnog, forme i sadržaja. Ali Wittigin dozvani, radikalno svjesni i jezično omnipotentni lezbijski subjekt, napominje Butler, i sam reproducira nepoželjne binarističke opreke - ovaj put, opreku izmedu (zle) heteroseksualne i (dobre) homoseksualne matrice, čija će prevlast automatski dovesti do idiličnog rastapanja svih rodnih kategorija. Situacija, kao i uvijek, izmiče tome jednostavnom borbenom sučeljenju, koje bi opet da se konstituira na temelju nekog sebi nužnog isključenja[6], te u okviru kojega je izgleda moguće birati samo izmedu konformizma i revolucije, jer su (implicitno i u same Wittig idealizirane) heteroseksualne psihičke i bihevioralne strukture, kao što je pokazala psihoanaliza, nerijetko kontaminirane homoseksualnima, i obrnuto, u raznolikim i nepredvidljivim formacijama. Heteroseksualnost kao norma time nije razotkrivena kao lacanovska fantazmatička, imaginacijska tvorevina koju ionako nikada nije moguće utjeloviti bez ostatka.

No prije nego što izložim teze koje Butler promiče u dvjema spomenutim knjigama o kojima ovdje raspravljamo - teze izvedene u svojstvu željeznih logičkih izvoda upravo onih teorijskih koncepcija koje prethodno izlaže kritici, istodobno prisvajajući njihove vitalne naputke - valja mi upozoriti na proceduralnu podudarnost argumentacije kojom postiže svoje diskurzivne učinke, kritički čitajući de Beauvoir, Kristevu, Wittig, **Irigaray**, Lacana, **Žižeka**, pa i samoga Foucaulta koji je neosporno, uz psihoanalitičke korekcije, njezino najubojitije oruđe[7]. Jer, mit o podrijetlu, utvara izvornoga temelja nekog diskurzivnog ili društvenog poretka (riječ "režim" još će jače naglasiti njegovu opresivnu moć) nije samo grijeh juridičke teorije i prakse što ju je odnjegovao liberalni humanizam prosvjetiteljstva, nego nastavlja proganjati i najradikalnije teorijske pokušaje da se oni ospore, poput psihoanalize i, kako smo već djelomice pokazali, feminizma, uplećući nesavladiva protuslovlja i paradokse, uspostavljajući nova isključenja onih društvenih i seksualnih pozicija koja prijete koherenciji tih diskurzivnih intervencija, dapače, upravo potpomažući (prije svega heteroseksualne) normativističke pretpostavke koje teži podrovati. Za brojne se feminističke kritičarke to podrijetlo nalazi u nostalgičnom pred-patrijarhalnom matrijarhatu; za Wittig, taj je temelj bespolno transcendentalno jastvo što se uspostavlja jezikom; za Irigaray, žena kao "prvotna materija"; za Freuda i **Lévi-Straussa** tabu nad incestom i homoseksualnošću; za Lacana, prvotni zakon kastracijskog kompleksa i Imena Oca, jedini kojemu je (zataškanim diskurzivnim učinkom) dano svojstvo univerzalnosti, potpunoga prekrivanja svih kulturalnih polja, unaprijedne apsorpcije svih svojih iznimki. I sam Foucault zaziva neki ne-diskurzivni, bukolički i nevini "multiplicitet užitaka" što se ostvaruje u intergeneracijskoj seksualnoj razmjeni (sic!), a koji da prethodi regulativnim strategijama moći[8].

Za Kristevu pak, preddiskurzivno tvori mnogostrukost simboličkom domenom potisnutih i poetičkim jezikom naknadno sublimiranih nagona što subjekt vezuju uz zaštitničko okrilje majčinoga tijela. I Kristeva, dakle, majčinstvo smješta u "prirodu", odbijajući o njemu misliti kao o varijabilnoj kulturalnoj konstrukciji u koju će i sama svojim "naturalističkim deskripcijama" upisati povijesno ovjerena, diskurzivno kontingentna značenja. Jer, kao što ćemo vidjeti i u Butleričinoj kritici Žižekova Realnog, kako unutar jezika svjedočiti o pred-jezičnoj ontologiji primarnih nagona? Je li, dakle, ta ontologija uopće spoznatljiva? Ako se multiplicitet, heterogenost primarnih nagona manifestira u semiotičkom, kao arsenalu poetičkih mogućnosti jezika koji je sam uvijek-već instituiran Simboličkim, onda se ne možemo uteći tom istom jeziku (njegovome ***učinku***) kako bismo opravdali postojanje sfere (***uzroka***) koju je taj isti jezik potisnuo kako bi uopće mogao nastati i proizvoditi značenja. Vidimo i da je Semiotičko subordinirano Simboličkome, čiji se očinski zakon ne dovodi u pitanje, nego podrazumijeva kao preduvjet pridavanja bilo kakvih značenja, pa dakle i onih koje sama Kristeva pripisuje primarnim nagonima. Oni se, prema Kristevoj, očituju u raznolikim kulturalnim praksama koje Kristeva samovoljno privilegira kao mjesta idilične mnogostrukosti nasuprot principu nekontradiktornog identiteta koje se ustanovljuje Simboličkim: u psihotičnim stanjima, u magijskim vjerovanjima, **Heraklitovom** protjecanju i arapskim misticizma, zatim estetskim predodžbama, napose avangardnoj poetskoj praksi. Ne samo da je majčinstvo reificirano kao neupitna i društveno ne-konstruirana biološka teleologija, nego Kristeva plaća danak i orijentalističkim konstrukcijama "primitivnog" i "istočnjačkog", unaprijedivši sam multiplicitet u omraženi jednoznačni označitelj - majčinsku libidinalnu

6 Foucaultove opresivne pojmove "regulaciju" i "nadzor", Butler naime uvijek kombinira uz Irigarayina "isključenja" i "otkazivanja" (usp. Butler, 1997, 141-142), koja u Irigaray figuriraju uvijek uz potisnutu dimenziju ženskosti, dok se kod Butler protežu na sva (varijabilno) kulturalno nečitljiva tijela.

7 Prva fusnota njezinih *Nevolja s rodom* poziva se na Foucaultovu *Povijest seksualnosti*, no izričito napominje, kako "nije riječ o prostodušnoj 'primjeni' Foucaulta na pitanja roda" budući da postoje "središnje kontradikcije" u njegovoj teoriji seksualnosti. Prije svega, samo načelno odricanje ikakove moći s onu stranu opresivnih regulacijskih mehanizama Butler drži politički suspektnim, diskurzom koji je u suprotnosti s njezinim iznijansiranim emancipatorskim nakanama koje će se nadalje izložiti.

8 Uz to, premda Foucault u skladu s prije rečenim tvrdi kako je "spol/nost koekstenzivna s moći" , sam sebi proturječi, kaže Butler, kada se bavi dnevnikom hermafrodita (točnije, prvo žene zatim muškarca) Herculine Barbin, romantično je nastojeći predočiti kao osobu koja je živjela u "sretnom limbu ne-identiteta" (nav. prema Butler, 1990a, 94) i odbijajući pročitati njezin dnevnik upravo kao dokaz u kojoj su mjeri zakonomjernost heteroseksualnosti i "konkretni odnosi moći ujedno i konstruirali i osuđivali Herculininu seksualnost. (...) Herculine nikada ne govori o svojoj anatomiji kao takvoj, ali prepričava svoj neugodan položaj u terminima prirodne greške, metafizičke bezdomnosti, stanja neutoljive žudnje i radikalne samotnosti koji se, prije njezina samoubojstva, pretvaraju u eksploziju bijesa, isprva upućena muškarcima, a naposljetku svijetu kao takvom" (Butler, 1990a 94 i 97).

Izvedbena teorija koju je u punoj mjeri inauguriralo ime Richarda Schechnera previše se uporno opirala teroru jezika i (dramske) književnosti, kao i prateće kazališne teorije, a da bi problem tijela i multifacetiranog, procesualnog i stupnjevitog (od rituala do kazališta i natrag) karaktera izvedbe pokušavala riješiti uz pomoć tako radikalne postavke kao što je ona o diskurzivnoj materijalizaciji tijela, postavke koja onda problematiku istodobno repetitivne i subverzivne dinamike tjelesnih činova pokušava, logično, riješiti osloncem o lingvističke teorije citatnosti

ekonomiju. Pruža li dakle subverzivno semiotičko uistinu političke šanse da se ospori očinski zakon, ili pak zaziva povratak biološkog arhaizma koje operira slijedom prirodne, predočinske kauzalnosti? Ali nisu li i sami majčinski nagoni društveno ustanovljena praksa koju nameću zahtjevi rodoslovnog poveznIštva, kompulzivna kulturalna konstrukcija koja žensko tijelo hoće vidjeti jedino kao majčinsko tijelo?[9] Ne samo da se Kristeva miri sa sustavnom produkcijom ženske nevidljivosti, ona je prikazuje kao neizbježnu, temeljeći svoju konstrukciju ženskoga tijela upravo na zakonu koji bi htjela podvrći semiotičkoj subverziji. Je li žensko doista izvan kulturalnih normi koje ga potiskuju, je li nužno da to dvoje počiva na ***različitim ontološkim razinama***, ili pak kulturalne norme upravo diskurzivno proizvode ono što niječu? Ako je tome tako, subverzija je moguća isključivo unutar tih istih normi, u "otvorenoj budućnosti kulturalnih mogućnosti" (Butler, 1990a, 93).

Za Žižeka, a slijedom prethodno iznesenoga Lacanova imenovanja prvotnoga isključenja (foreclosure), teret "utemeljenja" će ponijeti potisnuto Realno, ono što se opire simbolizaciji, smetlište svega ne-diskurzivnog otpada, nepripitomivo utoliko što, premda isključeno, nastavlja determinirati subjekt koji se tim i daljnjim isključenjima uvijek iznova uspostavlja, te koji uvijek iznova, poput Kristevinog majčinskog tijela kao generatora neprestanih semiotičkih intruzija, nepredvidljivo nastavlja upadati u diskurs i preinačivati simboličke prakse. Žižek je našoj autorici zanimljiv prije svega kao ***politički*** inspirativan teoretičar. Zaludu, tvrdi Butler, Žižek pokušava u neku ruku spasiti Lacana od feminističkih prigovora glede posvemašnje neupitnosti njegova postulata o strahu od kastracije i falusu kao temeljnom označitelju, koji je "ženu" neopozivo izmjestio iz kulturalne čitljivosti, a time i iz egzistencije (sjetimo se, "Žena ne postoji", reče Lacan). Kako je Žižeku moguće podvrći psihoanalizi političke označitelje (primjerice, "ženu" kao odredište osloboditeljskih nakana feminističkoga političkoga projekta), te promatrati ih kao diskurzivno kontingentne "fantazmatičke investicije i obećanja" užitka koji se objedinjuju u ideologiju i time stvaraju privid nužnosti, no koji se nikada u potpunosti ne ispunjaju, stalno u svojim traumatskim napuklinama otvarajući prostor novim političkim preoznačivanjima - što je teza koju Butler u potpunosti podupire i preuzima, no naglašujući ***povijesni*** karakter ***svih***, i čitljivih i nečitljivih, političkih označitelja - a istodobno zanemariti diskurzivnu kontingentnost hipostaziranog univerzalnog zakona Imena oca, kastracijskog kompleksa, potiskivanja i ***foreclosure***? Za razliku od usporedivih i Butleričinima puno bližih postavki **Ernesta Laclaua**, naime, generativni moment političkoga preoznačivanja u Žižeka nije onaj dio socijalnoga polja koji dominantna ideologija prešućuje, a čiji će neizbježni antagonizam dovesti do reartikulacije ideologema, nego počiva izvan društvenog, u neiskazivoj traumi, gubitku, Realnome. No, uspostaviti Realno kao kontingenciju samu, sam gubitak, traumatsko odlagalište svega neizrecivoga, osim što predstavlja retoričku kontradikciju (kako unutar simboličkoga diskursa odrediti što jest a što nije podložno simbolizaciji?), znači, premda svjesno provizorno i privremeno, propisivati što jest, a što nije simbolički čitljivo (čuli smo, između ostalog - žena). To, dakle, ne znači izbjeći kulturalnoj kontingenciji (svojega) diskursa koji u sve investira društvena značenja, pa tako i u ono što (iz sebe) isključuje samo Realno. Ono je unutar Žižekova sustava investirano upravo otporom prema simbolizaciji, itekako pregnantnim značenjskim sklopom koji svojom "utemeljiteljskom negativnošću" (defining negativity) - slijedom po Žižeku apostrofirane logike o isključenju i potiskivanju kao preduvjetu provizorne sustavnosti svake ideologije - Žižekovoj teoriji pridaje moć i samo postaje novom, iznimno psihoanalitički profinjenom inačicom sna o (paradoksalno - imenovanom) pred-diskurzivnom izvoru svih diskurza. Što ga to puni značenjima? Trauma kastracijske prijetnje, elem, edipovim kompleksom inducirana ***spolna razlika***, kao ***čvrsti*** temelj ***nestabilnim*** označiteljima, jedini zakon koji nije podložan kontingenciji: "Žižekova teorija lišava 'kontingenciju' njezine kontingencije" (Butler, 1993, 196) i pošto poto hoće očuvati Realno od feminističkih, poststrukturalističkih i inih prijetnji, koje žele rastočiti tu "granicu", izbjeći strogom zakonu Imena oca (Lacana, Žižeka). Ako valja (diskurzivno) očuvati kastracijsku prijetnju, onda je to stoga što ta prijetnja, Realno, nešto osigurava u samome Žižekovu diskursu, neko kontingentno vlasništvo, neki teritorij: Realno (pro)***izvodi*** (performs) izgubljeni raj, uvijek istu nemogućnost koju označuje, diskurzivno lelujajući između "stijene" i "gubitka", "zakona" i "negativnosti", "supstancije i njezina rastvaranja". Nismo daleko od judaističkog monoteizma i neimenovljivog Jahve, kaže Butler, podsjećajući nas na Freudov bijes nad nesavladivim otporom žena da prihvate kako njihova patnja leži u zavisti prema penisu. Žižek je, izgleda, na nekoj planini primio Riječ od božje "stijene" i donosi je pomahnitalom posstrukturalističkom narodu kojemu ništa nije sveto, i koji brza s opovjesnjivanjem" (primjerice, kritizirajući psihoanalitičku univerzalizaciju patrijarhalnog modela obitelji) kako bi izbjegao pravednom udaru Realnog koje će ga međutim kad-tad stići, i to - strašne li kazne - ni manje ni više nego u obliku Holokausta, Gulaga ..., kojih povijesni karakter, utjelovljen u zanemarivim trima točkicama, samo prikriva jedan te isti ahistorijski izvor, traumu Očeva izgnanstva iz

9 "Ono što je za Kristevu pred-očinska kauzalnost sada se nadaje kao očinska kauzalnost pod krinkom prirodne i distinktne majčinske kauzalnosti. (...) Doista, kada se žudnje koje održavaju instituciju majčinstva transvaloriziraju kao pred-očinski i pred-kulturalni nagoni, onda institucija stječe trajnu legitimaciju u invarijantnim strukturama ženskoga tijela" (Butler, 1990a, 91).

raja. Tako se, potpomognuta teškaškim primjerima, *proizvodi* univerzalnost zakona. Da dozvana biblijska prispodoba uopće nije ishitrena, pokazuje i Žižekova inačica Evina grijeha: zakon Imena Oca mora ostati neoborivim diskurzivnim uporištem kako bi se spriječilo znatiželjno zanovijetanje feminističkih koje se ionako o nuždi toga zakona pitaju, jer zapravo nemaju što izgubiti, s obzirom na to da su sama slika i prilika užasa kastracije. Od čega se to Žižek brani? Prema Butler, od pogrešnog čitanja Lacana, za kojega se "ono što je isključeno **u** simboličkome poretku, ***ponovno vraća*** u realnome". Kao što je pokazao **Michael Walsh**, napominje Butler, to nešto već je postojalo dakle u simboličkome, te se ponovno vraća, to su kontingentni, raznoliko strukturirani ***označitelji*** koje subjekt mora potisnuti da se ne bi dezintegrirao, specifični modaliteti diskurza i moći, a ne "jezgra", "supstancija" ili "stijena" realnoga! Žižekova teorija oprimjerenje je "muškog" straha od "ženskog" gubitka falusa kao nedohvatnog ideala spolnog razlikovanja, gubitka koji prijeti rastopiti heteroseksualnu osovinu želje. No nijekati kontingentnost diskurzivne investicije u ono što navodno uvijek ostaje izvan dohvata diskursa ima radikalne političke implikacije, koje su u protuslovlju sa Žižekovim nominalnim demokratskim projektom: to znači unaprijed onemogućiti buduće raznolike reartikulacije graničnih crta kulturalne čitljivosti, koje idealno mogu sezati s one strane postojećih diskurzivnih granica, pa i onih što, unutar Žižekova diskurza, dijele Simboličko od Realnoga, a koje feministička teorija uspješno opovrgava, propitujući heteroseksualnu normu.

II

U čemu se, dakle, sastoji Butleričin odgovor na iznesene probleme, kako će ona artikulirati svoj "ne-esencijalistički", "strateški i pozicionirani" (**Hall**, 1996, 3) pojam rodnog identiteta i gdje će vidjeti mjesto moguće subverzije? Jer, baš kao što izvan diskurza i kontekstualno specifičnih društvenih odnosa ne postoji Irigarayina "prvotna materija", niti Wittigino bespolno transcendentalno jastvo, niti Žižekovo Realno, tako ne postoje ni nevine ljudske žrtve koje dolaze gole pred svijetlo lice od njih posve odijeljenih, a ipak njima učinkovito naknadno nametnutih jezično-društveno-determinističkih zakona, isto kao što ne postoje ni autonomni subjekti koji prema potpuno slobodnoj volji (ili pak shodno nekoj svojoj hipostaziranoj prirodnoj spolnoj nutrini) mogu birati dvobojno ili pak raznobojno rodno ruho. Stoga će Butler isprva izlaz potražiti u **Austinovu** pojmu jezične izvedbenosti (*performativity*) kao istodobne pritješnjenosti jezika okolnostima koje jamče uspješno ispunjenje namjeravanih značenja i moći jezika da ***proizvodi*** značenja koja simulira tek ***izražavati***, svojevrsnog parazitizma na željkovanome sigurnom referencijskom tlu konstativa, koji se međutim, kao što je dosjetljivo pokazala Felman, pokazuje tek učinkovitom iluzijom konstitutivne performativnosti svega jezika. I Butler kreće sličnim tragom, preselivši performativ na cjelokupno područje socijalno-diskurzivne prakse i usput se okoristivši njegovim (kazališnim) potencijalom, njegovom sposobnošću naime da zamućuje konceptualne granice (biološke) "zbilje" i (kulturalne) "fikcije", determinizma i slobodne volje, te zadržavši se uže na problematici rodne performativnosti, kao istodobne (povijesne) upisanosti u diskurs i (budućnosne) kreativnosti unutar njega. Privremena učvršćenja pojedinih rodnih konfiguracija kao prihvatljivih ili normativnih - jer je nemoguće ***biti*** određenoga roda, rodom se stalno ***postaje*** - uspoređiva su tako s privremenim značenjima što ih pojedini jezični označitelji nose na određenim diskurzivnim presjecištima - niti posve oslobođena povijesti i institucionalnih preduvjeta svoje proizvodnje, niti posve determinirana diskurzivnim, gramatičkim i semantičkim okolnostima različite "moći", u kojima su ti označitelji već, htjeli-ne-htjeli, proizvodili neka značenja. U *Tijelima koja znače: o diskurzivnim granicama spola* Butler će slijediti istu tezu uz pomoć Laclauovih i osobito Žižekovih postavki o fantazmatičkom i performativnom karakteru političkih označitelja, praznih riječi poput "demokracije", "Boga", "naroda" koje se proizvode samom svojom uporabom, obećavajući sretno zaliječenje izvorne traume, konačni susret s izgubljenim samo-identitetom, harmonično prekrivanje svih kontradikcija, no koji se nikada ne ispunja, jer bi značio samu smrt jezika i simboličke prakse. Srećom, tvrdi Butler, jer je neizbježna *méconnaissance*, promašaj identifikacije, koji vrijedi i za rodne identitete i za privremeno politički uporabivu, ali istodobno i stalno osporivu odrednicu "žene", polazišna točka demokratičnije afirmacije unutrašnjih razlika.

No tu je i točka njezina ponovnog razdvajanja od Žižeka: prije svega, njegovo preuzimanje **Kripkeovog** termina "rigidnog označitelja" za političke performative, dakle usporedba performativne snage potonjih sa snagom osobnih imena koju im pripisuje Kripke, opet, u ime nominalno otvorene, dinamičke i demokratske teorije nekritički usvaja iznimno homogenu i statičku teoriju o patronimiku kao mimezi izvornoga imenovanja, izvornoga krštenja, zanemarujući na temelju kojih se isključenja ta teorija formira. Prvo je isključenje, dakako, ime žene čijem se razmjenom osigurava kontinuitet očeva imena. Drugo se isključenje Kripkeova sustava odnosi na katahrezu, pogrešnu uporabu osobnoga imena, čijim se odbijanjem, dogovornom "ispravnošću" jezičnih činova, osigurava prozirnost označitelja koji doziva svoj referent bez ostatka. Dakle, opet se pokazuje da ono što stalno prijeti koherenciji i stabilnosti

Nije li se upravo zbog zaziranja od prirode, primjerice, i Butleričinoj kritici Kristeve potkrao prešućeni silogistički obrat? Ima puno pravo kada želi osporiti tvrdnju "Svaka žena je majka", ali Kristevina polazna tvrdnja jest "Svaka majka je žena", još točnije, "Sve nas je rodila majka" (pa i Shakespeareovog Mcduffa, čija se varka zajedno s čitavom opsjenarskom Birnhamskom šumom Macbethu obila o glavu), barem za sada, dok medicinske inkubatorske prakse i kloniranje još nisu uzeli potpunoga maha

simboličkoga sustava nije provala neke izvansimboličke traume, nego prije pobuna ukinutih označitelja (ženskih imena) i sama katahrestička moć jezika, bez koje ne bi ("ispravnog") označivanja ni bilo.

U naporu, dakle, da pojmu izvedbenosti pridа oslobodilačko namjesništvo Butler će zato posegnuti za Derridaovim teorijskim iznalaskom ***citatnosti*** kao mobilizacijske jezične poluge. Rodna značenja plodovi su, rezistentne naslage uzastopnih, ritualno ponavljanih, stiliziranih tjelesnih izvedbenih ***činova***, kojima ne pred-leži neki subjekt što autonomno odlučuje u okvirima kojih će se danih ili novoiznađenih rodnih odlika izraziti njegov nazovi-već-postojeći identitet, ali ih ne izvode ni unaprijed, jednom za svagda fiksnim rodnim kućicama određeni klonovi. Sami ponavljani činovi rodne izvedbe uvijek iznovice tvore gipkije konfiguracije rodnih identiteta, uzastopne sudare značenjskih prakši koje su u tome smislu na raspolaganju i "na snazi", te iz čijih se prisila, zabrana i isključenja koja nam prethode i koja nas natkriljuju ne može voljno iskočiti, a da su ipak te prisile, baš zato što su fantazmatičke i neutjelovljive, istovremeno podložne kako vremenskim napuknućima što se množe u hijatusima između pojedine uporabe, tako i katahrezi, pogrešnoj uporabi, dakle, subverziji i preinačivanju. Svi su, naime, pokušaji da se znane prethodne konfiguracije imitacijom ponovno izvedu - citiraju - neizbježno osuđeni na promašaj svoje nedohvatljive i nepostojeće rodne ontološke "biti", ali su zato isto tako srećom i neizostavno upućeni na tvorbu mogućih novih rodnih označitelja, pastišnih ili parodičnih premetaljki postojećih.

Neće se jednom stoga Butler rado pozvati na primjere rodne inverzije, i to bilo u formi transvestitskih objelodanjenja iluzije o koherenciji i biološkoj ukorijenjenosti rodnih identiteta, bilo u formi (prema njoj, implicitno parodične) reprodukcije muško-ženskih odnosa unutar lezbijskih parova (1990a, 137): ne odnose se te konfiguracije prema heteroseksualnoj normi kao kopije prema originalu, nego upravo kao (obznanjene) kopije prema (neprznatim) kopijama jedne zataškane, skrivene konvencije, "idealizirane i prisilne heteroseksualnosti", koja se potonjima učvršćuje u učinkoviti privid jedinstvene, nerazlomljene supstancije[10]. Upravo je zbog potonjega, čak i više no zbog same uporabe pojma performativnosti, Butler neizostavnom referencom u suvremenoj feminističkoj antropologiji i (kazališno)izvedbenoj teoriji i kritici, odnedavna zaokupljenima problematikom odnosa tijela i njegove diskurzivne proizvodnje u multimedijskim izvedbama, spolnosti i identiteta u feminističkom performansu, te napose povijesnom i recentnom kazališnom proliferacijom motiva inverzije spola u velikim rasponima, od rituala inverzije preko *cross-gender castinga* u izvedbama tradicionalnih dramskih predložaka ili fikcionalno već upisanih inverzija do transseksualnog stripteasea (**Meyer**, 1990; **Garber**, 1992; **Ferris**, 1993; **Dolan**, 1993; **Diamond**, 1996; **Ramet**, 1996, te deskriptivno o toj teorijskoj koincidenciji **Carlson**, 1996, 171-173 i 180).

Zapravo, u kazališnu se teoriju prvi eksplicitno umiješao Butleričin esej "Izvedbeni činovi i konstitucija roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije" uvršten u zbornik *Izvedeći feminizme* urednice **Sue-Ellen Case** (1990b). Ipak, sama Butler puno se bolje snalazi na terenu filozofskih tradicija fenomenologije i egzistencijalizma ili pak teorijskih diskurza psihoanalize i feminizma, razotkrivajući (produktivne, jer su nezaustavljive) nemoći (teorijskog) jezika[11]. Naime, koliko god opravdano osporavala misinterpretacije svojega konstrukcionističkoga gledanja izloženoga u prvoj knjizi (1990a), koje su je kritizirale da zastupa jednostavnu "preuzmi-rod" poziciju (o tome usp. **Bristow**, 1997) i nagnale da se dodatno pozabavi uštkanim "tijelom koje znači" u svojoj drugoj knjizi (1993), čini se da su ta (po njoj i onako neizbježna i dobrodošla) pogrešna tumačenja proizašla upravo iz njezina koketiranja s kazališnom metaforikom i odbijanja da se suoči sa svim konzekvencijama svoje terminološke posudbe, kako je već usput napomenula **Apter** (1996, 16-17).

Kada, naime, u gore spomenutome eseju napominje da je fenomenološki pojam "čina" "***asocijativno*** značenjski vezan uz teorije izvedbe i glume" (1990b, 270), a i kada rabi pojam izvedbenosti za tjelesne investicije rodnih fantazama, kao da prešutno liječi razotkrivene slabosti teorijskoga diskursa - koji bi uvijek da se usidri u nekom tjelesno-zbiljnosnom temelju - pokušajem vlastitoga usidrenja u svekolikoj citatnoj ***izvedbenosti*** povijesnih očitovanja rodnih konfiguracija. Pogramo li se izvedenicama toga posuđenog leksičkog ***asocijativnog*** polja, mogli bismo reći kako križišta diskurzivnih prakši u svjetlu Butleričine koncepcije dijele višestruku "kazališnu" ulogu - ulogu dramskoga predloška, režijskoga nadzora i recepcijskih očekivanja "publike", dok bi izvedbena djelatnost ljudskih tijela zapremala široki disruptivni spektar repetitivnih ali diskontinuiranih predstavljačkih aktivnosti - od "pokusa" i "improvizacija", do neminovno uvijek različitih proksemičko-kinetičko-kostimografsko-mimičko-gestičko-jezičnih izvedbenih trenutaka, monodramskih jednokratnih "predstava" što kreativno promašuju i zadani scenarij dramaturgije i režije, i recepcijsku inerciju publike (varavo uvjerene da uvijek gleda jednu te istu predstavu), no bez kojih se te predstave nikada ne bi mogle ni roditi.

U tome pogledu Butler nije jedini glas poststrukturalističke teorijske scene: "Ako su se teorija i kazalište... jednoć natjecale za pravo

10 Kasnije će, međutim, u *Tijelima koja znače*, tvrditi da i inverzija spola, kao "denaturalizacijska parodija", može raditi u prilog učvršćenju a ne osporavanju heteroseksualne hegemonije, no kada, zašto i kako, ne saznajemo (1993, 231), pa se čini da se nismo daleko maknuli od ljutitog uzvika Eve Kossovsky Sedgevick, kako se inverzija spola uvijek vrludavo poima i rabi, kako je diskurzivno pripitomljena kao "kinda subversive, kinda hegemonic" (Kossovsky Sedgwick, nav. prema Apter, 1996, 16).

11 Da je retorička analiza njezina najjača strana kazuje i njezin blistavo argumentirani kritički interes za medijsku i pravnu uporabu jezika (1992), te kasnije ograničenje na spomenute juridičke, kao i performative "govora mržnje" u knjizi *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997), kojoj instruktivan prikaz vidi u Jambrešić, 1998.

12 "Rod nije niti čisto psihička istina, shvaćena kao 'nutarnja' i 'skrivena', niti je svodiv na površinsku pojavnost; nasuprot tomu, njegovu neodredivost valja ocrtati kao igru između psihe i pojavnosti (pri čem potonje područje obuhvaća i ono što se javlja u riječima). Štoviše, to je 'igra' koju reguliraju heteroseksističke prinude, ali ne zato i igra svodiva na njih" (1993, 234).

13 "Ispravljajući" isključivo falogocentričke ***misaone*** pretpostavke, kao glavne su-krivce održanja falogocentričkoga poretka, Butleričine teorije uvode "važan pojam djelovanja: misliti svijet znači stvarati svijet", kaže Schneider, upozoravajući nas na teoretičarkin imperativ da "***moramo misliti*** svijet u kojem činovi, geste, vidljivo tijelo, obučeno tijelo, raznoliki tjelesni atributi koje asociramo uz rod, ***ne izražavaju ništa***" (Schneider, 1997, 106).

14 Kada sam već prizvala ovu usporedbu, podsjećam da se Bloomov esej o "Šekspirskom čitanju Freuda" bavi Freudovom opsesivnom potrebom da ospori jedinstveno autorstvo Shakespeareovih djela, koju Bloom čita kao potrebu da se to "očinstvo" vlastitih ideja pošto-poto dezintegrira u fragmente čijih će skrivena značenja idejno objediniti tek Freud. Nije li upravo frapantna korelacija te eventualne Freudove opsesije i maničnog Butleričinog inzistiranja na ukinuću instancije subjektove volje i intencije - ma koliko on bio uvjetovan diskursima koji omogućuju njegovo pojavljivanje - u procesu potencijalno uvijek otvorenih mogućnosti preoznačivanja rodnih konfiguracija? Nigdje, naime, nisu diskurzivno dugovanje prethodnicima i citatnost jezične djelatnosti toliko očiti koliko u same Butler, čiji su odlomci izlaganja monotone i, kako će čak i njezini štovatelji reći, "pomalo krivudave" reinskripcije poststrukturalističkih terminoloških generalizacija ("moć", "diskurs", itd.), s malo osjetljivosti za idiosinkratičnost historijske kontingencije koju Butler toliko zaziva, a zapravo utapa u iste bezdane pojmovne prostore u koje ih urušavaju upravo teorije kojima sama želi izmaći temelje: "Tjeskoba glede toga kako u krajnjoj instanci referenti zadobivaju značenja ... nagriza izglede da se seksualna semiotika čita kao prepuštena valovima psihičkih zabrana i identifikacija. Materijalističko utemeljenje fantazmatskog procesa označivanja - koje i Butler i Sedgwick drže osnovnim - često nam bježi na razini interpretativne povijesti" (Apter, 1996, 17).

da vladaju mjestom gledanja (kao što bi dala naslutiti duga anti-kazališna tradicija u zapadnoj metafizici), čini se kao da se gotovo sjedinjuju u ovom suvremenom spisateljskom korpusu, u kojemu su se putanje zapadne kulture, ili pak teorije tih putanja, konstruirale oko protejskih slika kazališnosti" (Fuchs, 1996, 146-147). Fuchs posebnu pozornost posvećuje Derridaovoj "Dvostrukoj sesiji", objavljenoj sedamdesetih u *Tel Quelu*, tekstu u kojemu se sučeljuju **Platonov** i **Mallarméov** pojam mimezisa: prvi počiva na binarističkoj (sic!) koncepciji "istine" i njezine naknadne "slike", imitacije, inskripcije i transkripcije; u drugome se pak Mallarmé, a preko njega i Derrida, poziva na mimodramu pantomimičara **Paula Margueritte**a kao na ogledni primjer (post)modernističkoga rastapanja stabilnosti osovine logosa, a s njome i čvrstih opozicijskih pojmova istine i njezine replike, modela i kopije, onoga što prethodi i onoga što slijedi, "predloška" i njegove "izvedbe", budući da se Margueritteova mimodrama gradi samim svojim pantomimskim gestama, znakovima bez referenata, ne obuhvaćenima unutar procesa istinitosti nego obuhvaćajući taj proces. Srodan obrat proizvodi i Butler u svojoj bitci za prvenstvo performativnoga učinka nad nekim prirodnim "uzrokom", obrat međutim koji je izveden uz pomoć vrlo specifične metaforičke spone - kazališta, "koje nije puki model toga svijeta nego je sam taj svijet, koji je zapravo ujedno i model i pokretač" (Fuchs, 1996, 149). Nasuprot tomu, feminističke autorice poput **Cixous** i osobito Irigaray kazališnu metaforiku rabe u izrazito negativnome vrijednosnom okviru, kao model iluzionističke igre patrijarhata koja se još od Platona (a ne tek od Mallarméa) temelji na negaciji svojega tla, ali koju feminizam prizemljuje, pod-zemnim djelovanjem prividi ušutkanoj zemlji-majci-uterusu. Tako postaje još očitijom ambivalentna Butleričina pozicija, koja želi zadržati i (feministički) pogled na otuđenu, fiktivnu i zato osporivu, ali i dalje učinkovitu normativnost pred-post-modernističkog falogocentričkog-heteroseksističkog diskurzivnog "scenarija" i Derridaovo performativno rastapanje osovine *logosa*, te teorijski dočarati i sačuvati psihoanalizom teoretizirano uzajamno prožimanje tijela i psihe, instance djelovanja i Drugotnost šarolikih diskursa kroz koju se jedino to djelovanje može ostvarivati, istodobno je snažeći i potirući[12].

III

Pri tome, čini se, ipak samo diskurzivna djelatnost teorije - pa i onda kada se bavi književnošću (1993, 143-185) ili pak performativnim političkim protestima homoseksualaca (1993, 223-242) - zadržava moć isključivog lučonoše i kritičkoga krčitelja demokratske budućnosti, dok je, primjerice, povijest *kazališnih* razotkrića performativnog iluzionizma roda donekle potisnuta u stranu, reklo bi se, *nevidljiva* u istoj onoj mjeri u kojoj su i svi oni izbačeni označitelji čiju odsutnost, točnije, diskurzivno proizvedenu nečitljivost, kritizira u tudim teorijskim postavkama. Teza kojom Butler izbacuje kazalište iz svojih razmatranja, a prema kojoj kazališne konvencije osiguravaju neproblematično distinktnu fiktivnost glumačkih činova te ih time oslobađaju opasnosti od proizvodnje "uznemirujućih učinaka" što ih subverzivna performativna rodna zastranjenja u svakodnevici neizbježno polučuju, sa stajališta izvedbene teorije naprosto je netočna i obesnažuje samu moć performativne metafore kojom se opslužuje Butleričina teorija. Kako da zapravo konceptualno odijelimo kopiju ("naturalizirani" performativ privida roda) od kopije kopije (denaturalizirani, deziluzionistički performativ privida roda - inverzija spola) ako ne opet perceptivnim osloncem o biološki supstrat tijela ("muškog" ili "ženskog") koje izvodi podlozi inkongruentnu rodnu izvedbu? Butler tvrdi da se transvestit igra s našom sigurnošću glede "pravog" spola i adoptiranog, prividnog "roda", prkoseći samim pojmovima i distinkcijama između "pravog" i "prividnog". Jer, tvrdi, transvestitski je rod jednako toliko realan koliko i rod onoga koji se izvodi u suglasju s rodnim normama (1990b, 278). Ili pak jednako toliko performativan? No nije li paradoksalno htjeti uz pomoć kazališne slike deontologizirati rod, rastopiti granicu između biološke spolnosti i rodne performativnosti, ali istovremeno htjeti zadržati oštru granicu između kazališne fiktivnosti i "realnosti" svakodnevnih činova? Ispada da teorija same Butler parazitira na istim onim granicama koje želi razrušiti, koje moraju postojati kako bi se uopće osovila transgresivnost njihova rušenja, ali koje su pripisane samo i isključivo Drugom, naredbodavnim naturalističkim diskursima i inertnom "oku promatrača", ne i avangardnom teoretičaru, koji znade da supstancije nema, ali ipak treba svijest o spektakularnom stupnjevanju diskurzivne konvencije: "Ova vrsta citatnosti pokazat će se kazališnom utoliko što oponaša i ***čini hiperboličnom*** diskurzivnu konvenciju koju ujedno obara" (1993, 232).

Zanemarenje ovih implikacija, dakako, proizlazi iz jednostavne činjenice da Butler kruži ipak pretežito u području teorijske misli[13], tek se povremeno, i to u potonjim ***Tijelima koja znače***, ispomažući filmom (*Paris is Burning* **Jennie Livingston**), književnošću (**Willa Cather**, **Nella Larsen**) i (za sada još uvijek) "alternativnim" životnim stilovima i političkim protestima kao inspirativnim potpornjima teorijskoga prosvjetljenja. No što ako je, kako **Bloom** kaže za Freudov nauk, i Butleričinu teoriju svu već unaprijed apsorbiralo **Shakespeareovo** kazališno djelo, sa svojim virtuoznim spolnim *qui-*

15 Dapače, kao da Paglia, estetički egzaltirajući pedofilsku dimenziju homoseksualnih motiva u umjetnosti, čitljivim čini i ono što se sama Butler za sada ne usudi "pročitati" kao (nezasluženo) "nečitljivo" (Paglia, 1991 i 1992). Premda, naime, polazi sa posve suprotnih pozicija, Paglia se s Butler paradoksalno susreće upravo u denuncijaciji istih kontradikcija feminističke ideologije, tvrdeći da su feministički ***etički*** zazivi etički neprilična posudba civilizacijskih tekovina muške kulture koja se želi osporiti ali unutar koje (i priznanjem koje!) se ti zazivi jedino i mogu ostvariti. Nasuprot tomu, priroda i (zapadnjačka) umjetnost ne-etični su i hijerarhični entiteti, koji nominalnom demokratskom egalitarizmu društva uvijek nanovo isporučuju njegove podsvjesne i potisnute poruke, unutar kojih prokreativno-proždirući atributi žene i ljepota dječaka kao objekata požudnog muškog pogleda, jednako kao i zbunjujuće, neprokreativne, androgine, hermafroditske, homo i transseksualne konfiguracije, imaju razorne moći s onu stranu društvenih privilegija, pače i u korjenitu proturječju s njima, te se zauzvrat uzdižu na rang posvećenih bića. Želite li malo Pagliinih anti-teorijskih poslastica, evo što ona misli o Foucaultu: Istina je da je Foucault znao vrlo malo i o čemu što se zbivalo prije 17. stoljeća i, u modernome svijetu, izvan Francuske. Njegovo je poznavanje književnosti i umjetnosti ikojega perioda zanemarivo. Njegovo zaziranje od psihologije učinilo ga je nekompetentnim da se bavi seksualnošću, svojom ili ičijom tuđom. Uzdignuće Foucaulta na status gurua u američkoj i britanskoj akademskoj zajednici pripada povijesti kulta. Ono ilustrira sindrom Velikoga tate, potrage za autoritetom u navodno slobodnih, liberalnih, svjetovnih mislilaca. (...) Ideja kako su teorije spola i roda prije Foucaulta i feminizma bile isključivo biologističke naravi je naprosto smiješna. (...) Kontroverza prirode nasuprot kulturi je stara čitavo stoljeće. Foucault nije prvi hrabro prekinuo s hipotezom o prirodi i nepošteno je implicirati kako je on to prvi učinio. On je jednostavno samo jedan glas u dugoj, burnoj i trajnoj raspravi o svim aspektima ljudske osobnosti i ponašanja. (...) Sljedbenici Foucaulta ne mogu priznati da postoji estetika; jedini dozvoljivi kriterij prosudbe u umjetnosti ili životu je ideologija moći. (...) *Povijest seksualnosti* je strahota. Stranica za stranicom je puki umišljaj, bez potpornja u staroj ili modernoj povijesnoj ovjeri. (...) On pruža savršeno lebdeće, plitko televizijsko iskustvo akademski obrazovanim ljudima koji tvrde da preziru televiziju" (Paglia, 1992, 174-187).

pro-quo-ima, što se uvijek odvijaju u plodnoj značenjskoj interakciji s izvedbenim datostima i još i kako teškim socijalnim sankcijama onoga vremena[14]? Što ako mi usporedno čitanje antiteorijski nastrojene i načelno ekstremno esencijalistički postavljene studije **Camille Paglie**, *Spolne personae* (*Sexual Personae*) - u kojoj se najprije promiče posve nazadnjačka koncepcija o "ženskom" (prirodi potčinjenom) i "muškom" (kulturalno projektivnom) principu, da bi se u poglavljima koje slijede rasprostrle upravo Butlerične brojne, povijesno kontingentne, književno-kazališne i pop-kulturne rodne konfiguracije, prepleti i zazorna odstupanja od uniformnosti tih dvaju principa, od starog Egipta do (post)modernističke dekadencije - mnogo učinkovitije od Butleričina logičkog žongliranja teoremima svojih prethodnika govori o fantazmatičkom karakteru heteroseksualne matrice i trajnosti njezina osporavanja, upornog uvođenja normom osporenih, nečitljivih identiteta u borbeno područje diskurzivne ekonomije[15]? Ona se ostvaruju u svim onim, ne medikojuridičkim, nego (intencionalnim?) imaginacijskim diskurzivnim praksama kojima Butler implicite odriče snagu motoričkog pogona povijesnih preinaka, premda su pastiš i parodija, na koje se u *Nevoljama s rodom* poziva kao na "subverzivne tjelesne činove" eminentno ***retoričke*** kategorije koje, sudeći barem po njezinu vlastitu tekstu, sežu s onu stranu ovlasti teorijskog diskurza i pripadaju prije moćima ludičke transfiguracije, ili, kako uostalom sama kaže, "***dramatizacije*** kulturalnih mehanizama" (1990a, 138), dakle imaginacijskih razotkrića Foucaultovih "naturaliziranih", stalno nominalno prikrivanih značenjskih prisila kojima juridička praksa kroti nepoćudna tijela.

Kako se Butler, međutim, želi riješiti instancije intencionalno orijentiranog subjekta, subjekta s voljom, ostaje nejasno kako to da je baš sva moć upisana u samu citatnost regulacijske prakse - moć da proizvodi i svoje uspjehe i svoje promašaje, pa neki tjelesni činovi učvršćuju normu, a neki je pak katahrestički izokreću (recimo, transvestitski), ali sve mimo bilo kakve "volje" ili, još gore, "prirode" tijela samih, premda će drugdje reći kako su upravo ona ta "koja se nikada sasvim ne pokoravaju normi"? Zbrka, imam dojam, nastaje na onim točkama Butleričina izlaganja na kojima kao da se presijecaju promašaji "poćudnih i "nepoćudnih" tijela: prvi su "povijesno privilegirani" i diskurzivno konstruirani utoliko što su aproksimacije heteroseksualne matrice, ali s nekim ostatkom koji leluja između podsvjesno potisnutog diskurzivnog materijala i (možda, ne znam) diskurzivno neimenovljivog materijalnog "viška" ili pak "manjka" u odnosu na heteroseksualni ideal. Drugi su pak "povijesno deprivilegirani" i pripadaju više području društvenog nesvjesnog, kao označitelji koji ispadaju iz norme, no opet možemo samo naslućivati da li samo jačim radom podsvjesnih mehanizama koji su stvorili različitu rodnu konfiguraciju od normom propisane ili i (možda, ne znam smije li se uopće spomenuti) radom neimenovljive prirode (recimo igrom kromosoma ili hormona koje je zazorno i spomenuti kao fikcije medicinskih diskurza).

Ne vodi li, nadalje, zahtjev za sviješću o povijesnosti i kontingenciji rodnih upisa ipak u krajnjoj liniji odmaku od teorijskih koncepcija koje bi da promisle njegovu specifičnost ravno do pojedinca i njegova osobnog (tjelesnog) iskustva s (neuspješnim) nadziranjem podsvjesnih i inih križišta diskurza koji ga uvjetuju[16]? Od konstatacije da se "priroda" uvijek zaziva u pomoć kada treba legitimirati neki diskurs pa do odluke kako ona, doduše, postoji, ali u svojoj hipostaziranoj ne-diskurzivnoj rezidualnosti u diskursu nema što tražiti jer će se neminovno diskurzivno reificirati, brišući i potirući upravo ono što želi značenjski prekrivati[17] ipak je vrlo velik skok, isključenje koje sama Butler počinja, strahujući čini se od ne-demokratičnih determinizama kojima diskurs ne bi mogao doskočiti jer u njima naprosto ne bi imao ikakvoga udjela: "Poanta Butleričina rada je u tome da sve seksualnosti valja denaturalizirati, uvećavajući tako prilike da se stvaraju konsenzualni oblici intimnosti te da se naši rodovi izvode u uistinu oslobođenu okolišu" naivno će Bristow (1997, 218), pojednostavljujući donekle samu Butler, koja je, doduše, u svojim demokratskim pokličima i sama sklona potisnuti svoje psihoanalitičko znanje, tj. svijest o zakučastom i ambivalentnom spletu agresivnosti i žudnje kao uvjeta "intimnosti" što se ostvaruje miljama daleko od "*yuppijevske*" konsenzualnosti[18]. Nije li se upravo zbog toga zaziranja od prirode, primjerice, i Butleričinoj kritici Kristeve potkrao prešućeni silogistički obrat? Ima puno pravo kada želi osporiti tvrdnju "Svaka žena je majka", ali Kristevina polazna tvrdnja jest "Svaka majka je žena", još točnije, "Sve nas je rodila majka" (pa i Shakespeareovog Mcduffa, čija se varka zajedno s čitavom opsjenarskom Birnhamskom šumom Macbethu obila o glavu), barem za sada, dok medicinske inkubatorske prakse i kloniranje još nisu uzeli potpunoga maha. Utoliko je - slijedimo li samoga Foucalta, sada suprotiva Butler - prokazivanje isključivo društveno-diskurzivnoga punjenja "reproduktivne nužde" koja podupire heteroseksualnu hegemoniju i samo duboko upleteno u kulturalne prakse koje prokazuje, te očituje mračne korelacije s napretkom mrskih medicinskih diskurza, koji će doskora možda uistinu lišiti čovječanstvo potrebe i za majkom i za ocem, pa definitivno rastopiti nepoželjni rodni binarizam, koji se izgleda uvijek gnijezdi na nekim mitskim počecima, no - barem donedavno - i na počecima svih ljudskih života[19]. Ali je li perspektiva kloniranja optimistični obzor "uistinu oslobođena okoliša"?

Ako su rodne konfiguracije kao aproksimativne realizacije društveno-regulativnih fikcija

16 Za kritiku poststrukturalističkog ukinuća pojedinčeve moći da se postavi izvan apsolutizma diskurzivnih prisila, koje ukinuće da, Rortyjevim jezikom rečeno, vodi u "tautologiju metafizike" (usp. Rapport, 1997.), te povodom pojedinčeva tijela duhovitu formulaciju Paula Auslandera u njegovu prikazu Butleričinih *Tijela koja znače*, koji je poduzeo pisati upravo po povratku iz bolnice u koju je dospio zbog automobilske nesreće: "Moje iskustvo bivanja pod dugotrajnom medicinskom brigom učinilo me akutno svjesnim činjenice da su moje tijelo i moja pozicija kao subjekta proizvodi mnoštva medicinskih i tehnoloških diskursa koji teže konstruirati moje tijelo i moj identitet kao "pacijenta" (Auslander tu očito aludira i na značenje "onoga koji trpi" diskurzivnu prisilu), i koji me teže prilagoditi diskurzivno reguliranim normama. Pa ipak, ono što se zbiva za vrijeme automobilske nesreće i u hitnoj službi nije primarno diskurzivno iskustvo. Krhka materijalnost tijela ima značenje i neposrednost za mene kakve prije nije imala, a kojoj, smatram, konstrukcionističke teorije kojima sam inače sklon nisu adekvatno prišle. Zbog toga sam započeo svoj esej kako sam započeo, dajući naslutiti da bez obzira kako ga intenzivno teoretizirali, postoji naposljetku razina tjelesnoga iskustva koja se odupire diskurzivnoj analizi jer je utjelovljenje temeljni uvjet naše egzistencije. (...) U tome ključnome smislu, ... jedino tijelo koje u krajnjoj liniji znači ("that matters", koje ***mi znači*** ali i koje ***mi je materijalno***, op. LČF) jest ***moje*** tijelo (Auslander, 1995, 179).

17 "Umjereni bi kritičar mogao dopustiti da je neki dio 'spola' konstruiran, ali da neki drugi zasigurno to nije, te se tada ne samo naći obveznim da povuče crtu između onoga što nije ili jest konstruirano, nego i objasniti kako to da se 'spol' javlja u dijelovima čija diferencijacija nije stvar konstrukcije. Ali čim se ta demarkacijska linija između tako očitih dijelova povuče, 'nekonstruirani' dio postaje vezan za neku značenjsku praksu, te se sama granica koja je tu zato da očuva neki dio spola od mrlje konstrukcionizma definira konstrukcijama samoga anti-konstrukcionista (Butler, 1993, 11).

roda plod tolikih povijesno-prostornih i značenjskih prisila, ako je o "prirodi", kao o svemu neiskazivome, "bolje šutjeti", jer je diskurzivno nespoznatljiva mimo neke (redovito prisilne i isključivo heteroseksualne) ideologije, te ako je zgrada psihoanalize napukla u istim temeljima, nejasno je i kako se Butler može koristiti njezinim izvodima da bi legitimirala mehanizam povratka koji nagoni potisnute, nepoćudne i nečitljive rodne označitelje da ipak (homoseksualno, biseksualno, transvestitski, pastišno i parodično) prkose kazni koja regularno slijedi onima "koji ne uspiju izvesti rod kako valja" (1990a 140). Tu kaznu ne valja shvatiti samo u juridičkom smislu: ona je i prijetnja psihozom, zazornošću, psihičkom nemogućnošću da se uopće živi rodna konfiguracija koja izlazi iz okvira norme. Svejedno, parodično citatno prkošenje zakonu, shvaćenom u juridičkom smislu, u svojim je konkretnim društvenim realizacijama često ipak stvar riskantnih, povijesno ovjerljivih, "samosvjesnih i samo-promotivnih poza", kao što je za pogubne transgresivne ispade **Oscara Wildea** napomenuo **Ed Cohen**, očito ih želeći pomnije povijesno situirati i izdvojiti iz Butleričine magme ne-znamo-čime-izazvanih rodnih katahreza, kao i osvijestiti kako je jedno podleći paučinastoj (uspjeloj ili neuspjeloj) interiorizaciji norme, a sasvim nešto drugo svojevoljno izazvanoj konkretnoj legalnoj mjeri, pa trunuti u zatvoru (1996, 37-39).

Što, dakle, pokreće mehanizam subverzije ako to nije ni Kristevino semiotičko ni Žižekovo Realno niti bilo koja diskurzivno objašnjiva poluga[20]? Čista "volja za značenjem" (čitljivošću, moći)? **Buden** možda ima pravo kada upozorava da je ta po Butler zazivana *double speaking* pozicija, koja razgrađuje i sili na reartikulaciju samo pojmovlje ("subjekt", "univerzalnost", "žena") s pomoću kojega se isključenje postavlja, ali i unutar kojega se ono što je isključeno želi i jedino može upisati, a u svrhu već spomenute "demokratičnije" afirmacije unutrašnjih razlika", u biti u protuslovlju s političkim težnjama onih koji su stavljeni "izvan zakona", a koji se zapravo tako pacificiraju "u lošoj beskonačnosti onoga što Butler naziva *labor of cultural translation*" (Buden, 1998, 8), prijevoda nečitkih u čitljive. S druge strane, Butler nit ne zanima probijanje granica, nego stalan (primarno teorijski) rad na njihovom izmještanju. No etičko-politička odgovornost i Derridaova teorija možda i nisu lako spojivi: "Butler otkriva 'nelagodu' u feminističkom neuspjehu da 'obuhvati situirani subjekt' ali onda, prilično brzopotezno i britko, vodi čitatelja kroz 'beznađe' i 'iscrpljenje' prema dobrodošlome oslobođenju u "neograničenome procesu označivanja" (...) Butleričino odbacivanje sanjarije o punome subjektivitetu i njezina težnja prema jednako toliko mitskom svijetu raznolikih i umnoženih subjektiviteta i pozicija ne odgovara na današnje potrebe, ovdje i sada, subjekata koji su isključeni iz političkog i kulturalnog predočivanja" (**Eagleton**, 1996, 18).

Ima li, napokljetku, dodajmo iz ***pro domo nostra*** perspektive, u tome performativnoteorijskom prkosu baš kazalište, kao kritička praksa koja jedina ***tvarno*** investira uvijek-većperformativno-tijelo, te kao ne daj bože intencionalna i eksplicitna - a ne, kako **Turner** u Butleričinoj interpretaciji hoće, apstraktna strukturno-socijalno-ritualna - dramatizacija kulturalnih artefakata, između ostaloga i "roda", kakove neuočene povijesne i budućnosne ***medijatorske*** relevancije, poput produktivnih "istinosnih struktura" mitova za Freudovu teoriju, osobito s obzirom na slabe kapacitete jezika i teorije da se nose s rezidualnošću tjelesne "prirode"? Ime Victora Turnera doslovce je jedina ozbiljno shvaćena referenca iz područja teorije izvedbe, kojoj je suvremeni feministički odvjetak spremno prihvatio nametnuti subordinacijski status: prvo "teorija" radi u području općega, zatim njezine proizvode preuzima teorija izvedbe i "provjerava" na (kazališnoizvedbenom) materijalu povijesne kontingencije - rijetko (barem u Butleričinu slučaju) obrnuto, pa i kod najkritičnijih autorica poput Emily Apter, koja će svoj borbeni početak studije, zabavljen obznanom Butleričina manjka glede konkretnih mehanizama koji fiksiraju, "zaustavljaju značenja identiteta", na kraju nadomjestiti pomirbenim nalijeganjem "adhezivnih, situacijski motiviranih fikcija kulture" (tj. kazališta - koje će i u Apter funkcionirati "simultano subverzivno i hegemonično") na Butleričine ispražnjene koncepte, ali ne i mogućom revizijom tih koncepata iz očišta performativnih umijeća i njihovih teorija (Apter, 1996).

No izvedbena teorija koju je u punoj mjeri inauguriralo ime **Richarda Schechnera** previše se uporno opirala teoru jezika i (dramske) književnosti, kao i prateće kazališne teorije, a da bi probleme tijela i multifacetiranog, procesualnog i stupnjevitog (od rituala do kazališta i natrag) karaktera izvedbe pokušavala riješiti uz pomoć tako radikalne postavke kao što je ona o diskurzivnoj materijalizaciji tijela, postavke koja onda problematiku istodobno repetitivne i subverzivne dinamike tjelesnih činova pokušava, logično, riješiti osloncem o lingvističke teorije citatnosti. Ambicija izvedbene teorije bila je segnuti preko granica jezika i natopiti se spoznajama animalističke antropologije (pa obuhvatiti i životinjski svijet čija se bihevioralna i socijalno-organizacijska praksa odvija bez medija ljudskoga jezika i za sada nije podvrgnuta psihoanalitičkoj obradi), vjerujući kako ključ emocija (što ih prigušuje teorija o normativizmu diskurza, a psihoanaliza i opet neminovno diskurzivira) možda leži u dvosmjernoj pregovaračkoj djelatnosti između, s jedne strane, različito razvijenih mozgovnih struktura (kojih se samo dio odnosi na jezičnu djelatnost, te čiji je - između ostalog i spolni - razvoj navodno pod neposrednim utjecajem hormonalnih hirova u doba gestacije ploda) i s

18 Evo još malo Paglinih bezobzirnih ujeda: "Isključujući prirodu, biologiju i psihologiju iz svojih razmatranja, Foucaultova škola gubi sposobnost da se suoči s emocionalnim nestabilnostima i iracionalnim demonskim strahovima koji su možda inherentni seksualnosti ... (...) Ali ne, u Foucaultovoj školi, očitosti valja izbjegavati pod svaku cijenu" (1992, 190 i 192). Sama Butler, dakako, želi Foucaulta zaliječiti psihoanalizom. Evo kako ona rabi tu spregu da bi nam očudila "očitosti": transvestizam, bilo muški, bilo ženski, interiorizirao je heteroseksističku normu i adopcijom performativa suprotnoga roda obznanio melankoličnu introjekciju objekta koji se ne može voljeti, ali ni sasvim prežaliti - za lezbijsku ženu - muškarca, za homoseksualnog muškarca - ženu. Premda napominje da nisu svi transvestiti homoseksualci, brzo će zataškati nesretni otpor činjenica i otkriti nam što joj je u prethodnoj postavci zapravo najproduktivnije: što bi, naime, drugo bio logičniji izvod te postavke do li obznaniti da su i heteroseksualno orijentirani subjekti i njihovi rodni performativi pojačane identifikacije i melankolične introjekcije izgubljenih homoseksualnih objekata, za ženu - žena, za muškarca - muškaraca. "U tome je smislu 'najpraviji' lezbijski melankolik striktno pravovjerna žena, a 'najpraviji' homoseksualni melankolik striktno pravovjerni muškarac. (...) Doista, možda je ono što je seksualno neizvedivo umjesto toga izvedeno kao rodna identifikacija" (1993, 235-236).

19 Anti-esencijalistička i u budućnost zagledana Butler, kao što smo već napomenuli, prešutno radi u Foucaultovu smjeru historijske lokalizacije poimanja ***života*** kao apriorne vrijednosti, koja se i sama razotkriva kao kontingentna konstrukcija moći. Ukorak s njome kroči i tehnološko-politička moć nad ***smrću***, kako ishodi iz Butleričina umjesnog smještaja Foucaulta u medicinsko-ratničke kontroverze današnjice (1992 i 1997). No nije li i sama, svojim gledanjem na reprodukciju ljudske vrste isključivo kroz prizmu društvene prisile i videći u bezgraničnom procesu preoznačavanja jedini budućnosni izlaz, izdanak istog svijeta, primjer teorijsko-diskurzivnog pokušaja da se ovlada (vlastitom životnom i teorijskom) smrću? "Anti-esencijalizam, kako ga ja vidim, unatoč svojemu kredibilitetu glede denaturalizacije spolnih uloga, jest oblik anti-materijalizma. Neki ljudi se toliko gnjevno zalažu protiv biologizma da se čini kako biologiju žele posvema zaobići. (...) anti-humanizam i antiesencijalizam doimaju se formom idealizma koju oblikuje strah od pojedinačne smrtnosti. Ljudska smrtnost biološka je činjenica. Strah od smrtnosti, međutim, društvena je činjenica. (...) Zato što je tako teško zamisliti pozitivnu budućnost za nas i naše društvo, anti-esencijalisti i anti-materijalisti se pribojavaju starenja i smrti, te se umjesto toga odlučuju za beskonačnu fluidnost i proces" (Gardiner, 1993, 90-91). O Freudovoj i Lacanovoj simbolizaciji nužde da se prihvati smrtnost (i teorije), a na primjeru zrcalne suigre psihoanalize s mitom o Edipu, onakvim kakav je izložen u dvjema Sofoklovim tragedijama, (usp. Felman, 1994.)

Što ako je, kako Bloom kaže za Freudov nauk, i Butleričinu teoriju svu već unaprijed apsorbiralo Shakespeareovo kazališno djelo, sa svojim virtuoznim spolnim qui-pro-quo-ima, što se uvijek odvijaju u plodnoj značenjskoj interakciji s izvedbenim datostima i još i kako teškim socijalnim sankcijama onoga vremena?

druge strane tjelesnih činova koji, izazvani čak i pukom, bezrazložnom performativnom voljom izvođača, izgleda imaju djelotvornog povratnog utjecaja na izmjenu moždanih procesa, i to kako u izvođača, tako i u promatrača izvedbe (Schechner, 1986). Konačno, i sam se Turner u svojim posljednjim spisima pitao o biogenetskim temeljima ritualnih fenomena (stoga se, usput budi rečeno, pozivanjem na njega teško može poduprijeti teza o nuždi napuštanja bioloških scijentističkih zabluda).

Ti su kasnomodernistički, holistički i danas očito napušteni pokušaji da se utvrde povijesne razmjene između "prirode" i (izvedbene) "kulture" bez sumnje i obuhvatnija, ali i naivnija paradigma od Butleričina "izbjegni-prigovor", "kokoš-ili-jaje" rezoniranja: "Jezik i materijalnost potpuno su umetnuti jedno u drugo (...) ali nikad potpuno urušeni jedno u drugo, to jest svedeni jedno na drugo, a opet njjedno od dvoje potpuno ne nadilazi drugo. Nemogućnost da se razriješi taj ključni prijepor, koji nikako da se oslobodi zarobljenosti u jezik, potiskivanje duga nespoznatljivim mehanizmima prirode, zatim zahtjev da napustimo želju za spoznajom "izvora" i "uzroka" te napošljetku konstatacija kako se zbilja (pa tako i zbilja roda) pred nama nepredvidljivo stvara u samome trenutku svoje diskurzivno ovjerene ali tjelesno subverzivne izvedbe, postmodernistički su nadomjestci za čitavu pred-post-modernističku teorijsku potragu za odgovorom na pitanje "zašto"?, potragu koja je, čini se, još jednom prešla svoj puni krug, i rekla "ne znamo, ali *the show must go on*".

20 Butler je vrlo spretna u nečujnom klizanju preko ovog pitanja. U *Tijelima koja znače* ponovno će zastupati Foucaultovu tezu o tome kako je materijalizacija spola/spolnosti produkt neprestano ponavljanih normi, ali kako je i sama nužnost ponavljanja normi dokaz da "se tijela nikad u potpunosti ne pokoravaju normi kojom je potaknuta njihova materijalizacija. Doista, upravo nestabilnosti, mogućnosti rematerijalizacije, koje se otvaraju tim procesom, obilježuju područje unutar kojega se snaga regulativnog zakona može okrenuti protiv nje same kako bi mrijestila reartikulacije koje dovode u pitanje hegemonijsku snagu tog samog regulativnog zakona" (1993, 2). Vidimo kako se Butler libi označiti tu domenu, koja ontološki sliči limbu između nediskurzivnog i društvenim podsvjesnim potisnutog diskurzivnog prostora. Kasnije će je nazvati "konstitutivnim izvanjskim" svake kontingentno uspostavljene norme o čitljivosti tijela: "ograničenja konstrukcionizma će se izložiti na onim granicama tjelesnoga života na kojima zazorna ili delegitimizirana tijela ne uspijevaju vrijediti kao 'tijela'. Ako se u diskursu razgraniči materijalnost tijela, onda će to razgraničenje proizvesti domenu isključenog i delegitimiziranog 'spola'. Otuda će nam biti važno pitati se kako i zašto su neka tijela konstruirana kao što će nam biti važno zašto i kako neka tijela nisu konstruirana" (1993, 16).

Literatura:

Apter, Emily (1996) "Acting out orientalism, Saphic theatricality in turn-of-the-century Paris", u: *Performance and Cultural Politics*, ur. Diamond, Elin, London and New york: Routledge, str. 15-34.

Auslander, Philip (1995) prikaz knjigâ *Giving the Body Its Due*, ed. by Maxine Sheets-Johnstone. Albany: State University of New York Press, 1992; *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. By Sally Ann Ness. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992; *Reading the Social Body*, Edited by Catherine B. Burroughs and Jeffrey David Ehrenreich. Iowa City: University of Iowa Pres, 1993; *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. By Anthony Synnott. London and New York: Routledge, 1993; *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. By Linda Nead, London and New York: Routledge, 1992; *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, By Judith Butler, New York and London: Routledge, 1993; *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. By Kate Bornstein, New York and London: Routledge, 1994. u: *The Drama Review*, 147, pp. 179-180.

Bristow, Joseph (1997) *Sexuality*, London and New York: Routledge.

Buden, Boris (1998) "Dislokacija kulture", *Bastard*, br. 1, str. 4-10.

Butler, Judith (1990a) *Gender trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, London and New York: Routledge.

Butler, Judith (1990b) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: *Performing Feminisms*, ed. by Sue-Ellen Case, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, str. 270-282.

Butler, Judith (1992) "Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'", u: *Feminists Theorize the Political*, ur. J. Butler i J. W. Scott, London and New York: Routledge, str. 3- 21.

Butler, Judith (1993) *Bodies that matter, on the discursive limits of sex*, London and New York: Routledge.

Butler, Judith (1997a) *Excitable speech, A Politics of the Performative*, London and New York: Routledge.

Butler, Judith (1997b) "Inversioni sessuali", u: *Michel Foucault e il divenire donna*, uredili S. Vaccaro i M. Coglitore, Milano: associazione Culturale Mimesis, str. 133-150.

Carlson, Marvin (1996) *Performance, a critical introduction*, London and New York: Routledge.

Cohen, Ed (1996), "Posing the Question: Wilde, Wit, and the Ways of Man", u: *Performance and Cultural Politics*, ur. Diamond, Elin, London and New york: Routledge, str. 35-47.

Diamond, Elin (1996) "Introduction", u: *Performance and Cultural Politics*, ur. Diamond, Elin, London and New york: Routledge, str. 1-12.

Dolan, Jill (1993) *Presence and Desire*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Eagleton, Mary (1996) "Who's Who and Where's Where, Constructing Feminist Literary Studies", *Feminist review*, 53, 1-23.

Felman, Shoshana (1994) "Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis", in: *Psycoanalytic Literary Criticism*, London: Longman, str.76-104.

Ferris, Leslie, ur. (1993) *Crossing the Stage, Controversies on Cross-Dressing*, London and New York: Routledge.

Fuchs, Elinor (1996) *The Death of Character, Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Garber, Marjorie (1992) *Vested Interests, Cross-dressing and Cultural Anxiety*, London and New York: Routledge.

Gardiner, Judith Kegan (1993) "Radical optimism, maternal materialism and teaching literature", u: *Changing Subjects, The Making of feminist literary Criticism*, (ur. Gayle Greene i Coppelia Kahn), London and NewYork: Routledge, str.83-96.

Hall, Stuart and Paul du Gay, ed. by (1996) *Questions of Cultural Identity*, London, thousand Oaks and New delhi: SAGE publications.

Hutcheon, Linda (1989) *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge.

Jambrešić, Renata (1998) Judith Butler: Excitable Speech: A Politics of the Performative, *Treća*, Zagreb, 1, str. 125-129.

Meyer, Morris (1990) I Dream of Jeanine, Transsexual Striptease as Scientific Display, *The Drama Review*, 129, str. 25-42.

Monticelli, Rita (1997) Introduzione odjeljku Soggetti corporei, u: *Critiche femministe e teorie letterarie*, ur. R. Baccolini, M. G. Fabi, V. Fortunati i R. Monticelli, str. 205-220.

Paglia, Camille (1991) *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books.

Paglia, Camille (1992) *Sex, Art, and the American Culture*, New York: Vintage Books.

Schechner, Richard (1986) "Magnitudes of Performance", u: *The Anthropology of Experience*, ur. Victor W. Turner i Edward M. Bruner, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, str. 344-372.

Ramet, Sabrina Petra (1996) *Gender Reversals, Gender Cultures*, London and New York: Routledge.

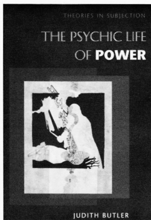
Rapport, Nigel (1997) *Transcendent Individual, Towards a Literary and Liberal Anthropology*, London: Routledge.

Schneider, Rebecca (1997) *The Explicit Body in Performance*, London and New York: Routledge.

Lada Čale Feldman je teatrologinja iz Zagreba



Carolee Schneemann:
Eye Body: 36 Transformative Actions



Nove mogućnosti djelovanja?

Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, California, Stanford University Press, 1997.

Piše: Isabell Lorey

U usporedbi sa žučnim raspravama koje je izazvala knjiga *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, posljednje su dvije knjige Judith Butler doživjele prilično suzdržanu recepciju. Teško se to može objasniti tek znatno smanjenim prisustvom feminističkih debata u medijima: autorica Butler još se i danas više bavi razradom svojih dosadašnjih teza, nego predstavljanjem velikih i provokativnih novih koncepcija.

Dok *Excitable Speech, A Politics of the Performative* razmatra pitanje odnosa između govora i (štetnog) djelovanja, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjections* naglasak vraća na formaciju subjekta: može li se, i do koje mjere, psiha smatrati efektom moći? Koja je uloga pojma "melankolije" u konstituiranju heteroseksualne žudnje?

Prošle su se godine gotovo istovremeno pojavile dvije nove knjige Judith Butler. Jedna je, *Excitable Speech*, prevedena i već predstavlja sastavni dio rasprava o autoričinu djelu.[1] Druga je od njih *The*

Psychic Life of Power, u tim raspravama još prilično zapostavljena.[2] Odsustvo adekvatne recepcije tim više začuđuje, što se Butler u ovoj knjizi značajno usredotočuje na vlastito teoretiziranje subjekta. Sve se knjige Judith Butler vrte oko konstitucije spolnih subjekata i njihove zarobljenosti u društvenim odnosima moći, pa tako i *The Psychic Life of Power*. Dosad je Butler, govoreći o isprepletenosti subjekta i moći, polazila od sljedećih pretpostavki: postojanje subjekata ovisno je o odnosima moći. Predodžba o suverenom, autonomnom subjektu, koji posjeduje neku unutrašnju, autentičnu jezgru, tek je iluzija. Zatim: subjekt ne prethodi svom vlastitom djelovanju, nije suvereni pokretač svoje naumljene radnje. Prije bi se moglo reći da subjekt nastaje tek ponovljenim radnjama unutar odnosâ moći (performativnost). Ti su odnosi moći razvidni jedino u strukturiranju jezika, oni određuju polje u kojem se subjekti konstituiraju, u kojem mogu djelovati. Subjekti se, dakle, uvijek subjektiviraju kao jezični subjekti, bivaju podređeni jezičnim/diskurzivnim odnosima moći. Ta moć nije nešto što se represivno nameće isključivo izvana, već je uvjet mogućnosti postojanja subjekata. Ne postoje subjekti izvan moći i jezika: zato je podređivanje, subjektiviranje, cijena postojanja. U *Excitable Speech* Butler je naglasila da se na početku konstitucije subjekta nalazi mučnina zbog manjka suvereniteta, što rezultira permanentnom "povredljivošću" subjekta. Ova teza, međutim, kao i u prethodnim knjigama, dovodi do paradoksa: fantazija bivanja suverenim subjektom, koja nikad nije i nikad neće postati stvarnost, upravo je kroz taj manjak, kao negirano i neostvareno porijeklo subjekta, permanentno prisutna u autoričinim razmišljanjima. Njeno pobijanje humanističko-liberalne ideje autonomnog subjekta uvijek je dosad uporište nalazilo tek u negativnim afirmacijama same te ideje.[3] Čini se, međutim, da je s *The Psychic Life of Power* našla izlaz iz tog kruga. U svojoj dosad najviše apstraktnoj i metateorijskoj knjizi, Butler se razračunava s **Hegelom**, **Nietzscheom**, **Foucaultom**, **Althusserom**, te uvijek iznova s **Freudom**. Kroz dijalog s ovim međusobno vrlo različitim teoretičarima, Butler se želi približiti odgovoru na pitanje o tome, kako subjekt konačno pristaje na vlastito podređivanje/subjektiviranje. Pored djelomice otvoreno izložene kritike spomenutih autora, Butler u svakog od njih nailazi na potvrdu svoje teze da melankolija igra značajnu ulogu u formiranju subjekta unutar odnosa moći. Time Butler nastavlja svoje u prijašnjim knjigama već započete, dosad gotovo neprimjećene, studije o značaju melankolije za konstituiranje jastva.

Kako, dakle, subjekt konačno pristaje na vlastito podređivanje, odnosno podvrgavanje? Već samo pitanje sadrži moguć izlaz iz dotadašnjeg kruga subjekta: subjekt je ne samo podvrgnut, već i oboružan voljom. Butler se u *The Psychic Life of Power* oprašta od *ili-ili* dileme prijašnjih debata o subjektu, u kojima je sporno pitanje prethodi li moć subjektu ili je pak moć instrumentalni efekt subjekta. Obje su mogućnosti točne, Butler tvrdi u svojoj novoj knjizi: i pozicija subjekta koji prethodi ne samo moći, već i vlastitom djelovanju, kao i pozicija koja subjekt tumači kao efekt prakse moći. Obje su mogućnosti važne i jednako vrijedne, jer upravo takva *i-i* inkluzija karakterizira podvojenost subjekta, za čiju ambivalentnu strukturu vrijedi: "(...) upravo je sam subjekt mjesto te ambivalencije, u kojoj se subjekt javlja i kao efekt prethodne moći, i kao uvjet mogućnosti radikalno uvjetovanog oblika djelovanja. Potencijalna teorija subjekta morala bi u obzir uzeti svu ambivalenciju uvjetâ njegova funkcioniranja."

Nema, dakle, (više) smisla razgraničavati moć koja subjekt formira i sebi ga podređuje od "vlastite" moći samog subjekta. Jer subjekt je formiran i osposobljen društvenim odnosima moći. Time, međutim, nije konačno determiniran, niti ga prethodna moć uvijek iznova sputava/iznuđuje. Butler, naprotiv, naglašava da sposobnost djelovanja subjekta čak i nadilazi moć koja ju je osposobila. To nadilaženje znači da se moć u "vlastitom" djelovanju subjekta prihvaća, ponavlja i na taj način transformira.

Dojam je da se Butler ovdje zalaže za poziciju *izvan* moći. Uvođenjem razlikovanja između moći (kao prakse osposobljavanja) i vlasti (kao prakse podvrgavanja), izbjegla bi takav učinak i dodatno pojasnila ambivalentnu strukturu subjekta.

Postane li suvereni subjekt dijelom ambivalencije koja karakterizira odnos subjekta naspram moći i njegovu sposobnost djelovanja, to još ne znači da se pritom adaptiraju i reproduciraju humanističko-liberalne ideje. Prije bi materijaliziranu ideju suverenog subjekta trebalo konačno uvažiti, a ne neprestano negirati, kao dio dinamike subjekta. Butler u svojim razmišljanjima ipak izostavlja dva krucijalna stavka. Kao prvo, dinamika subjekta morala bi se shvatiti kao povijesno specifična, a kao takva, dakle, može biti i drugačija. Takvu perspektivu teško je međutim postići instrumentarijem ortodoksne psihoanalize. Kao drugo, Butler subjekt ponovno promišlja isključivo u odnosu naspram moći, a ne u odnosu naspram drugih subjekata. A kad to i čini, zadržava se na neravnopravnom odnosu ovisnosti između osobe primarne referencije i malog djeteta.

Taj dojam o *bezodnosnosti* subjekta još se i pojačava autoričinim pokušajem da pojmom

Subjekti se, dakle, uvijek subjektiviraju kao jezični subjekti, bivaju podređeni diskurzivnim odnosima moći. Ta moć nije nešto što se represivno nameće isključivo izvana, već je uvjet mogućnosti postojanja subjekata

1 Njemački je prijevod naslova *Haß spricht* (Berlin 1998). U prilog raspravi o knjizi *Excitable Speech* vidjeti priloge u nedavno objavljenom zborniku *Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, hrsg. Von Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter, Opladen 1988: posebice tekst Susanne Baer. Usporedno i oba teksta Juliane Rebentisch u: *Texte zur Kunst*, 27/1997 (*Performativität, Politik, Bedeutung: Judith Butler revisited*) i u *Die Philosophin - gesetz macht handeln*, 18/1988 (*Zur sprachpragmatischen Kritik der (post-)strukturalistischen Subjektkritik: Judith Butler revisited*).

2 Dosad najzanimljiviji prilog knjizi *The Psychic Life of Power* dala je Evelyn Annuß svojom recenzijom Butleričinih recentnijih radova (u *Die Philosophin*, 17/1998). Ona je također organizirala i dobro posjećeni workshop o tim dvjema knjigama pri *Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Fachbereich 1, TU Berlin.

3 Detaljnije o tome u mojoj recenziji *Excitable Speech* u: *Texte zur Kunst*, 28/1997.

4 Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*: ibid., *Das Ich und das Es*, Frankfurt/M. 1988.

5 Usporedno recenzija E. Annuß u: *Die Philosophin*, 17/1998. Str. 88 f.

Podređivanje/podvrgavanje je, prema tome, uvjet de se postane normalan subjekt, a psihička struktura koju poprima ova formacija moći jest, tvrdi Butler, melankolija. Subjekt, shodno tome, uvijek postoji samo kao melankolični subjekt

melankolije objasni zašto subjekt pristaje na vlastito podvrgavanje. Subjekt je, naime, "strastveno vezan uz vlastitu podređenost". Podređivanje/podvrgavanje je, prema tome, uvjet de se postane normalan subjekt, a psihička struktura koju poprima ova formacija moći jest, tvrdi Butler, melankolija. Subjekt, shodno tome, uvijek postoji samo kao melankolični subjekt.
Melankoličara/melankoričarku po Freudu[4] karakterizira samokritika i samopredbacivanje, te kao takav/takva, po mom mišljenju, nije prikladan/prikladna da bude predstavnik/ca normalne, tj. hegemonijske heteroseksualne psihičke strukture. Za razliku od **Evelyn Annuß**[5], autoričina razmišljanja o melankolijskom subjektiviranju držim problematičnima. Prema Freudu, samopredbacivanje melankoličara/melankoličarke je razultat interiorizacije izgubljenog ljubavnog objekta. Objekt se prenosi u unutarnjost jastva upravo zbog toga što "vanjski" odnos prema tom objektu nije odnos između subjekata koji se, kao takvi, uzajamno priznavaju, te je stoga kao objekt izgubljen. Interioriziran, taj se konfliktni odnos nastavlja kao "unutarnji" dijalog između ljubavi i mržnje dvaju dijelova psihe. Melankoličar/melankoričarka jedan dio jastva suprostavlja drugom, da bi pomoću prvog mogao/mogla onaj drugi promatrati i o njemu suditi, da bi mogao/mogla samog/samu sebe učiniti objektom. On/ona se muči samopredbacivanjem, da nikad ni u čemu ne uspijeva, te da je za sve kriv/kriva. Ta instanca koja procjenjuje i sudi jest savjest, opremljena onom mržnjom koja je u prošlosti bila namjenjena izgubljenom objektu.
Takvo okretanje protiv vlastite osobe odgovara, tvrdi Butler, okretanju subjekta protiv žudnje, za koju zna da je njegova vlastita. Butler u tom gubitku "vlastite" žudnje, kao što je već ranije pojasnila, vidi temelj heteroseksualnog strukturiranja subjekta. Homoseksualna žudnja mora biti isključena, a time biva izgubljena. Upravo zbog toga je, prema Butler, heteroseksualni subjekt melankolički konstituiran. Isključenjem i gubitkom žudnje, a time i voljenog objekta, nastaje druga žudnja, koja se životno opredmećuje samo na jedan način: u podvrgavanju. Subjekt, dakle, ključne ljubavne odnose mora učiniti dijelom sebe, jer ne može izdržati neminovni gubitak tih odnosa. (Ljubavni) odnosi zauzimaju središnje mjesto i postoje kao konfliktni unutarnji dijalog, čime subjekt perpetuira vlastito podvrgavanje.
Freudovim pojmom melankolije Butler ne pronalazi izlaz iz problematike subjekta, već samo ponovno dospijeva u slijepu ulicu. Njen je subjekt isto toliko bezodnosan koliko i onaj kojeg definira humanističko-liberalni ideja subjekta. Humanističko-liberalni subjekt svoju volju ipak još upravlja prema svijetu koji doživljava kao izvanjski, dok Butleričin subjekt svoju volju koncentrira samo na vlastito podvrgavanje. Uzdizanjem teške psihičke bolesti do statusa norme Butler patologizira konstituciju subjekta. Melankolijska temeljna struktura svaku otpornost čini nemogućom, jer uvijek konotira nekakav osjećaj krivnje - nešto što je izvor neprestanom predbacivanju. Ako su subjekti do te mjere zarobljeni osjećajima krivnje i samopreispitivanjem, kakva je promjena društva još uopće moguća?

S njemačkoga preveo Tvrtko Černoš

Isabell Lorey je politologinja i filozofkinja iz Njemačke, objavljuje u raznim feminističkim časopisima

IKON



FESTIVAL IKONOKLASTIČKOG TEATRA

chapter
iconoclastic theatre
a new phenomenon
01222 304400

Piše: Gordana Vnuk

Chapter Theatre, Cardiff, Wales, Velika Britanija, listopad/studeni 1998.

I Sintagmom *ikonoklastički teatar* opisujem predstave određenih kazališnih grupa i redatelja koje sam, kao svoj najuži estetski izbor i transparentnu umjetničku činjenicu, prvi puta okupila pod tim nazivom u kazalištu Chapter (Cardiff, Wales) u listopadu i studenom 1998. Njihov rad pratim i promičem od samih početaka njihovoga kazališnog djelovanja (mnogi su nastupili u Zagrebu u okviru Eurokaza i nekoliko puta). Iako *ikonoklastička* estetika ne djeluje po uobičajnim zahtjevima *mainstreama*, neke od tih grupa (**Soc. Raffaello Sanzio**, **BAK-Truppen**; podsjetimo se na njihovu recepciju kod hrvatske kazališne kritike!) postale su posljednjih godina zvijezde svjetskih festivala, a produciraju ih najbogatije kazališne ustanove Europe.



Soc. Raffaello Sanzio, BAK-Truppen, **Goat Island**, Theatre du Point Aveugle, **Branko Brezovec** (u tom kontekstu valja još spomenuti bugarskog redatelja **Ivana Staneva** te japansku grupu **Gekidan Kaitaisha**) predstavljaju radikalan pomak u odnosu na estetiku tzv. "*mainstreama* novog kazališta" koja je osamdesetih odigrala značajnu ulogu u otvaranju teatra prema vizualnoj umjetnosti, visokoj tehnologiji, drugim medijima, plesu. Tu estetiku karakterizira *hladan*, autoreferencijalan stil, estetska čistoća, formalizam i, kada je riječ o produkciji, transnacionalizam (metajezička razumljivost). Tako definiran *mainstream* inovativnog kazališta najčešće se vezivao uz flamanski i nizozemski val (**Rosas**, **Jan Fabre**, **Needcompany**, **Wim Vandekeybus**, nizozemska plesna scena) početkom osamdesetih te američko kazalište producirano u Europi (**The Wooster Group**, **Peter Sellars**, **Robert Wilson**). Efikasnost tog jezika, prije svega u tržišno-festivalskim krugovima, dovela je do pomodnih imitacija koje su se ubrzo raširile europskim scenama (nakon pada Berlinskog zida, estetika *novog kazališta* uspješno je izvezena i u Istočnu Europu), uniformirajući s vremenom europski kazališni pejzaž. Danas, kamo god dođemo, gledamo uvijek iste predstave, terorizira nas jedan te isti kazališni jezik. Novo kazalište postalo je moda koja osigurava konfekcioniranu dozu provokacije od koje žive kazališta i festivali.

Istovremeno, početkom devedesetih postaju sve jači glasovi radikalno drugačijeg jezika (*l'alterite radicale*) koji dolaze s rubova Europe i, u širem kontekstu, iz ne-europskih kultura. U nedostatku boljeg termina, tu pojavu možemo nazvati *post-mainstream*. *Post-mainstream* premješta fokus umjetničkog interesa iz zapadnih centara ekonomske i kulturne moći u druga područja. On se ukratko može opisati kao koncept što miješa stilove i tradicije koji se nisu mogli kombinirati unutar ideje *mainstreama* kao, na primjer, teatar slike s ritualnim teatrom ili suvremena tehnologija s tradicionalnim formama. Umjetnici koji koriste tu vrstu jezika radikalno se smještaju na rub, njihove predstave nisu namijenjene isključivo eksploataciji međunarodnog kazališnog tržišta, one svoje mjesto prije svega nalaze u sredini u kojoj su nastale. U najvećem broju slučajeva radi se o snažnim redateljskim konceptima koji s lakoćom barataju različitim kazališnim stilovima, žanrovima, redateljskim i glumačkim metodama, reciklirajući ne samo tradiciju svoje najčešće multikulturalne sredine, već i forme samog *mainstreama*. Dekodiranje i dešifriranje tog kazališnog jezika donosi stanovite perceptivne probleme, tim više što se na sceni često koriste dekorativni elementi starih i potrošenih kazališnih stilova, elementi lokalnog folklora i popularne mitologije koji ponekad ostavljaju dojam da se radi o staromodnom ili folklornom kazalištu, pa se često mogu čuti primjedbe poput: "to je teatar sedamdesetih", "toga smo se nagledali u kazalištu Istočne Europe" i sl.

DANAS, KAMO GOD DOĐEMO, GLEDAMO UVIJEK ISTE PREDSTAVE, TERORIZIRA NAS JEDAN TE ISTI KAZALIŠNI JEZIK. NOVO KAZALIŠTE POSTALO JE MODA KOJA OSIGURAVA KONFEKCIONIRANU DOZU PROVOKACIJE OD KOJE ŽIVE KAZALIŠTA I FESTIVALI

II U kontekstu *post-mainstreama* možemo govoriti o nekoliko krugova. U najuži ubrajam nekoliko umjetnika koji se bave problemom ikonoklazma tj. destrukcije slike kao potencijalnog nosioca ideologije. Do sada smo bili svjedoci pokušaja da se kazališni jezik oslobodi ideologije teksta oslanjajući se na sliku kao moguće rješenje, što prakticira velik broj umjetnika *mainstreama* koji često dolaze iz područja vizualnih umjetnosti. Oni, odbacujući tekst, počinju izvan problema. Ikonoklastički umjetnik vraća se ishodišnom kazališnom materijalu: tekstu, glumcu i tradiciji, unutar kojih istražuje kako se kazalište, trošeći logocentrične iskaze, može osloboditi inženjeringa predstavljačkih funkcija. Istovremeno, on se bavi i ideologijom slike: kako povezati oslobođenu rečenicu s oslobođenom slikom bit će njegova glavna preokupacija. Drugim riječima, on postavlja pitanje: kako zaštititi teatar od kodifikacije koja blokira imaginaciju.

U analizi tako definirana ikonoklastičkog teatra, možemo se osloniti na anti-psihijatrijske teorije **Deleuzea** i **Guattarija** koji u svojoj knjizi *Anti-Edip* pišu o fluksevima želje. Naše nesvjesno nije suviše je prostrano, a da bi imalo objekt želje. "Prije bi se moglo reći da subjekt nedostaje želji ili da želji nedostaje postojan subjekt..." (*Anti-Edip*). Objekte želje nameće društvo kako bi moglo provoditi represiju. Nesvjesno ne postavlja problem značenja, nego

upotrebe objekta. Nesvjesno ne proizvodi slike, nego energiju želje: ono ne proizvodi konkretno, nego proizvodi proizvodnju, mehanizam neoformljenog. Želja ne pita: "što to znači?", nego "kako to radi?" Značenja pripadaju očitavanju. Svaka je kodifikacija sistem ideologijskih zamki, jer "imaginarna svijest postavlja svoj objekt kao ništavilo, odsustvo esencije" (**Durand**). Toj vrsti teatra "nije dužnost isporučiti realnost nego izmisliti aluziju na mislivo koje ne može biti predočeno" (**Lyotard**).

Računajući na nepostojanost subjekta, ikonoklastičko kazalište polazi od interakcija i razlika. **De Saussure**, naglašavajući relacijsku prirodu jezičnog sistema, kaže da "u jezičnom sistemu postoje samo razlike bez pozitivnih naziva... Jezik nije supstancija, nego forma." (*Cours*). Jezik se ne sastoji od riječi kao pozitivnih entiteta koji se privlače u uzajamne veze kako bi stvorili sistem, već od znakova koji su produkti sistema razlika. "Označitelj je ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj" (**Lacan**). Ako ovu formulu primijenimo na analizu dramaturških metoda koje koriste ikonoklastički umjetnici, vidjet ćemo da dramski subjekt ne postoji kao pozitivni entitet određenog broja formativnih ili psiholoških karakteristika; upitnim postaje upravo njegov fenomenološki aspekt.

Ovdje se ne radi o destrukciji dramskog lika metodama koje su nam poznate (i već prilično iscrpljene) u praksi modernog teatra od **Strindberga** naovamo (tzv. tehnika elementarnih likova), već se radi o pokušaju da se nađe relacijski sistem razlika u kojem neće biti elemenata (dramskih likova) po sebi, već u odnosu na druge elemente (druge dramske likove) koji također nisu jednostavno prisutni ili odsutni. Hamletovo pitanje "biti **ili** ne biti" u predstavi grupe Soc. Raffaello Sanzio preobražava se u "biti **i** ne biti". Hamlet se povlači u prostor te nelagodne uravnoteženosti kao autistično dijete: preuzima neutralnu poziciju koja nije praznina već "bivanje i ne bivanje" u isto vrijeme. Snaga te pozicije koja prethodi jeziku i priči daje mu velik broj mogućnosti. Soc. Raffaello Sanzio vraća Hamleta u djetinjstvo u kojem su odnosi reducirani na osnovne elemente: hranjenje sisanjem, defekacija (izvođač urinira na sceni, svojim fekalijama piše po zidu), roditelji postaju lutke za igru (otac je prisutan kao plišani medvjedić, Horacije kao papiga, Ofelija kao lutka koja govori, a majka kao klokan). Podzemne sile koje djeluju u pozadini *Hamleta* ovdje su samo nizovi razlika koji zastrašuju svojom proizvoljnošću. Da bi se distanca još više naglasila, Hamleta igra Horacije za što postoji opravdanje u **Shakespeareovoj** drami. Na kraju tragedije Hamlet povjerava Horaciju zadaću da svijetu ispriča njegovu priču:



"Odreci se za kratko vrijeme rajske sreće
I na tom grubom svijetu bolno uzdiši
I pričaj moju povijest." (V,2)

Kako ispričati priču koja je u svojoj kompleksnosti nedodirljiva jezikom?

Kako doći do Hamleta, a da ga se ne kodificira, ne ograniči siromaštvom njegovih pojavnih oblika? Glumac na zidu ispisuje tekst malo modificirajući riječi kojima tako pronalazi uvijek nova značenja (kako razbiti kôd rečenice?). Svaka rečenica znači nešto određeno sve dok ne počne značiti nešto drugo. To *nešto drugo* uvijek je skrivena mogućnost. Nepodnošljive i uznemirujuće eksplozije i pucnjevi koje slušamo u predstavi označavaju krajnju mogućnost onog što bi Hamlet htio izraziti, ali mu nije dovoljan ljudski glas i jezik. Scena je okružena akumulatorima i strojevima koji se sami uključuju. U dugotrajnim intervalima tišine oni se, kao i sam izvođač, pune energijom. Eksplozije - tišina, to su dva energetska pola između kojih se smješta bilo predstave.


Bak-Truppen

Na sličan način u Brezovčevu *Hamletu* (Turska drama, Skopje, 1995.) ne možemo doznati tko je zapravo Hamlet i kako on izgleda: njegove su riječi disperzirane kroz dramaturške funkcije drugih likova. Hamlet odbija vlastito kodificiranje u precizan entitet, njegov fenomenološki aspekt ponovno postaje upitan. **Derrida** definira svaki element sistema "tragovima ostalih elemenata sistema". Taj lanac, ta tvorevina, tekst je koji je nastao transformacijom drugog teksta. "Svuda su samo razlike i tragovi tragova" (*Positions*). To znači da Hamlet ne postoji kao dramski lik sam po sebi, s određenim brojem karakteristika; on postoji zahvaljujući razlici po kojoj nije Leart ili Klaudije, zahvaljujući tragovima koje su drugi likovi u njemu ostavili, likovi koji su također eksteriorizirani elementi cjelokupnog sistema Shakespeareove drame. Ako bismo htjeli dovesti stvari do kraja, možemo reći da se i drama *Hamlet* sastoji od tragova i transformacija ostalih Shakespeareovih drama. Sistem razlika možemo tako beskonačno multiplicirati kroz *Kralja Leara*, *Macbetha*, *Julija Cezara* itd.

Kao još jedan primjer može poslužiti Brezovčeva predstava *So, So*. U predstavi, baziranoj na autobiografskim tekstovima francuske vizualne umjetnice **Sophie Calle** - *Suites Venitiennes*, *Hotel* i *Histoires Vraies*, dvije francuske glumice i jedan hrvatski glumac igraju pričanje priče u stvarnom hotelskom apartmanu. Glumac se pojavljuje unutar mreže teksta *Suites Venitiennes* kao Henri B, muški objekt želje. Jedna glumica priča, a druga u priči sudjeluje kao subjekt. Muškarac snabdijeva autoricu emocijom, međutim, ta emocija istovremeno ne postoji. Svi su elementi za emotivni spolni odnos prisutni, oni bujaju, pripremaju susret, ali kada se konačno susret dogodi, katarza izostaje. Hrvatski jezik kojim se glumac služi, stran objema glumicama Francuskinjama, samo povećava strančevu tajnovitost i raspaljuje žensku fantaziju. Ali što govori glumac? Ženske tekstove iz zbirke *Hotel*. Mizanscen dviju priča se preklapa: muškarac je u poziciji sobarice, dok su dvije žene u poziciji bračnog para koji ona špijunira. Tako dolazi do stalnog preskakivanja iz jednog u drugi sistem, a odnos muško-žensko vibrira u maksimumu kombinacija. Ikonoklastički aspekt predstave svojom otvorenošću ostavlja publici bezbrojne mogućnosti interpretacije.

Ali slaganje slojeva se nastavlja, predstava se igra u realnom okružju, pravoj hotelskoj sobi. Efekt potpune autentičnosti rastvara se projiciranjem filma po zidovima sobe: svakodnevne scene iz Venecije gdje se uistinu odigravaju priče Sophie Calle. Na podlozi takvog realističkog palimpsesta događa se nešto čudno i bizarno; glumci prihvaćaju igru i odustaju od nje, nešto u njima gori, zatim se gasi, pokazuju se neke čudne energije.

Ono što gledamo ne možemo definirati (ne znamo tko je tko i kome zapravo pripadaju riječi). Jedina solidna, fiksirana slika na kraju - četiri fotografije Sophie Calle projicirane na zid - upućuje na nešto što bi možda moglo biti krajnja svrha i cilj ovoga procesa: ukazati na konfliktno mentalno i emocionalno stanje koje je tu sliku privelo izražaju, odnosno, ukazati na strukture energija koje su im prethodile.

Na sličan način predstava *Sea & Poison* grupe Goat Island raščlanjuje proces kojim dolazimo do konačnog prizora (smrt mladića Georgea na bojnom polju). Ono što joj prethodi jest niz plutajućih slika čija krhkost i nedovršenost zahtijeva aktivno sudjelovanje publike. Slike se stvaraju i uništavaju u isto vrijeme; one su pokazane u samom procesu nastajanja. Predstava kao da se pita o graničnoj crti koja propisuje konačni oblik slike, odnosno, u kojem to trenutku slika postaje kodificirana, fiksirana u značenje? Hrpa zemlje na glavi izvođača poprima značenje plodnog tla kad se u nju stavi sjeme. Značenje će se učvrstiti kada se toj radnji doda zalijevanje vodom i postavljanje svjetiljke kao sunca koje je potrebno biljci za rast.

IKONOKLASTIČKI UMJETNIK VRAĆA SE ISHODIŠNOM KAZALIŠNOM MATERIJALU: TEKSTU, GLUMCU I TRADICIJI, UNUTAR KOJIH ISTRAŽUJE KAKO SE KAZALIŠTE, TROŠEĆI LOGOCENTRIČNE ISKAZE, MOŽE OSLOBODITI INŽENJERINGA PREDSTAVLJAČKIH FUNKCIJA

Kad govori o procesu nastajanja predstave, Goat Island naglašava da slijedi ista ne-ideološka načela. Članovi grupe nikad ne započinju rad na predstavi s unaprijed zadanim ciljem. Nikad ne znaju kamo predstava vodi i kako će na kraju izgledati, sve je vrlo krhko i otvoren je velik broj mogućnosti koje proizlaze iz jednostavnih odnosa tijela i prostora.

Ekstremna zaigranost grupe BAK-Truppen mogla bi se opisati kao krajnja posljedica ovih postupaka. Okvir je najmanje raspoznatljiv (čujemo neke opskurne tekstove o pijančevanju, Kinezima i Laponcima koji bi se trebali ujediniti, na sceni se destilira jako alkoholno piće koje se dijeli publici, pleše se...). Da se i radi nešto drugo, ne bi bilo važno. Imamo osjećaj kao da se može bilo što dogoditi. Glumci samo troše vrijeme na sceni. Predstava kao da priziva onaj **Valeryjev** naputak o "skrivenoj moći koja omogućava nastanak svih fabula."

III Izvođači u svim ovim primjerima ne glume niti igraju određene likove, oni samo izgovaraju tekst. Kako bi se naglasila distanca i izbjegla identifikacija glumac-lik, stvara se meta-kontekst. Horacije se smješta između Hamleta i Hamletova teksta, dok je u ostalim primjerima nemoguće utvrditi, zahvaljujući interakciji različitih tekstova/uloga i izvođača, tko je tko, što igra ili koju ulogu igra.

Zamjećujemo također nemarnost oko uobičajnih kategorija *dobrog teatra*: nema spektakularnosti, lijepih slika, sve izgleda pomalo *amaterski*, nespretno, ponekad grubo. Glumci ironiziraju koncept opuštene, negestualne glume (u predstavi *Julije Cezar* grupe Soc. Raffaello Sanzio, spušta se natpis "ovo nije gluma") i ne nastoje predstaviti likove u njihovoj psihološkoj kompleksnosti. Takvu scensku igru često nazivam *plemenitim diletantizmom*. **E. G. Craig** je, imajući na umu koncept nad-marionete po uzoru na neke kazališne oblike Dalekog Istoka, napisao: "Naturalizam dolazi u trenutku kad je artificijelnost postala suvišna i dosadna. Ali ne zaboravite da postoji i *plemenita artificijelnost*." Zatvarajući pristupe svojoj unutrašnjosti, a naglašavajući kregovsku "neosobnu magiju glumca", ikonoklastički glumac obično nudi jednu gestualnu liniju lika ostavljajući gledaocu da obavi ostatak posla.


Brezovec *So, so*

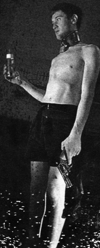
François-Michel Pesenti (Theatre du Point Aveugle) pušta svoje glumce da na sceni troše energiju, da viču, plaču, luduju, izgovaraju svoje ili nečije druge tekstove, "glume", sve u iluziji da rade nešto bitno, da sudjeluju u kreaciji kazališne drame ili čega sličnog. Na kraju će se ispostaviti da to što rade ne vodi ničemu, nema likova, nema karakterizacije, priče, konflikta, sve je samo u bivanju na sceni. Glumac je jedini materijal stvaranja, zvuk njegova ogoljenog mesa postaje formom sam po sebi. Pesenti kaže za tu vrstu procesa: "Ne želim da glumac bude velikodušan, da daje ono što bi se moglo nazvati *dijeljenjem hrane* (*pitance*) publici. Upravo suprotno, želim da njegova poetska gesta slomi svijest onog drugog. Ne tražim da publika bude zavedena, već da se povuče, osami u onoj mračnoj zoni sebe same za koju do sada nije znala da postoji...".

Kao primjer može poslužiti i znakovita prisutnost životinja (psi, majmuni, konji, krave) u većini predstava Soc. Raffaella Sanzia. Životinje unose element nepredvidivosti u inače čvrstu strukturu predstave, one na sceni označavaju fizičku prisutnost tijela bez komentara (tijelo se pojavljuje kao ironični signal neideoloških razmještaja).

IV Kakav se koncept individualnost skriva iza ove vrste kazališta? U odgovoru na ovo pitanje poslužit ćemo se navodom što je napisao **Klossowski** u svom komentaru **Nietzschea**: "Centrifugalne sile nikad ne bježe od centra već mu se uvijek približavaju da bi se u sljedećem trenutku odmah od njega udaljile: tako su snažne oscilacije koje potresaju individuu koja traži svoje središte, a ne vidi krug kojega je dio. Te je oscilacije potresaju, jer svaka od njih korespondira s osobom različitom od slike koju ona ima o sebi s gledišta centra što se ne može naći. Identitet je bitno slučajan i svaki identitet treba proći kroz lanac ostalih identiteta kako bi slučajna prisutnost svakog od njih postala doista imperativna."

Peer Gynt dolazi do istog zaključka kada uspoređuje čovjeka s lukom. Koliko god se, list po list, trudili oljuštiti luk, u nadi da ćemo tako dospjeti do središta, na kraju ćemo ustanoviti da je središte prazno. Pokušavajući doprijeti do *centra* individue probijanjem kroz slojeve svjesnog i nesvjesnog, vidjet ćemo napostljetku da centar koji bi okupio sve kontradiktorne aspekte jedne osobe uopće ne postoji. Deleuze i Guattari kažu: "Subjekt se širi preko periferije kruga u kojem je centar napustio svoje vlastito *ja*." Dolazimo do shizo-analitičkog postupka koji polazi od pretpostavke da subjekt može živjeti istovremeno različite slojeve svoje duhovnosti. Ovakva je vizija čovjeka optimistična; na njega se gleda kao na nepresušno vrelo mogućnosti što se ne daju nikada iscrpsti. Čovjek je biće nezamislivih raspona duševnosti koje se danas u svoj svojoj kompleksnosti mogu dotaknuti možda jedino teatrom.

Gordana Vnuk je umjetnička voditeljica Eurokaza i direktorica kazališnog programa u Chapter Arts Centre



Ikonoklazam i retorika energije u *Hamletu* Soc. Raffaello Sanzio

PIŠE: DAVID RODEN

Tako prikazani, umovi nisu samo duhovi upregnuti u strojeve, oni su sami tek sablasni strojevi.
Gilbert Ryle, *Pojam uma*

Izraz "ikonoklastički teatar" priziva refleks opreza. Povijest pojma "ikonoklazam" i srodnih pojmova, poput "ideje", "slike", ili "ideologije" jest, kako ističe **W. J. T. Mitchell** u svojoj knjizi *Ikonologija: slika, tekst, ideologija* (*Iconology: Image, Text, Ideology*) jedno od *konkurentskih* shvaćanja istine, prikladnog prikaza i istraživanja. Optužba idolatrije - obožavanja ili štovanja slika - uvijek se izriče višem i manje deriviranom obliku znanja. Tako **Platonovo** osuđivanje mišljenja pretpostavlja razumljivost Ideja ili Oblika koji su, kao objekti znanja, navodno "samoodređivi", dajući za primjer značajke bez osvrta na temeljniju stvarnost. Slično tomu, empiričke, idealističke i marksističke kritike prikaza uvijek su nametale odbacivanje jednog ili drugog, idola ili *ideje-ideje*, radi nekog demistificiranog kandidata koji nas dovodi bliže istini, stvarnosti, povijesti, itd. U djelu **Bacona**, **Lessinga**, **Marxa** ili **Nietzschea**, retorika ikonoklazma povezuje se s emacipirajućim projektom, no ipak su joj (kako dekret bizantskog cara Lava III. protiv obožavanja slika u osmom stoljeću opširno pokazuje) nužni procesi ocrnjivanja, iskorijenjivanja, isključivanja ili kontrole. Tako u svojoj raspravi o *Laokontu* Mitchell tvrdi da Lessingovom žanrovskom razlikom između slikarstva i poezije manje upravlja njihova pripadnost čistim, *apriornim* oblicima senzibilnosti - prostoru i vremenu - a više etnocentričko vrednovanje dinamičke, "muške" temporalnosti koja se mora razlikovati od asemičke *prostornosti* ikona:

Retorika ikonoklazma je dakle retorika isključivanja i dominacije, karikatura drugoga kao nekoga tko je uključen u iracionalno opsceno ponašanje iz kojeg smo mi (srećom) izuzeti. Slike idolopoklonika tipično su faličke (sjetite se Lessingova prikaza preljubničkih zmija na drevnim kipovima), te stoga moraju biti kastrirani, feminizirani, moraju im se odrezati jezici tako da im se uskrati moć izražavanja ili elokvencija. Mora ih se proglasiti "zaostalima", "gluhima", "praznima" ili "iluzornima". Naš je bog, u usporedbi s tim - razum, znanost, kritika, Logos, duh ljudskog jezika i civiliziranog razgovora - nevidljiv, dinamičan, i nije ga moguće materijalizirati ni u kakvoj materijalnoj, prostornoj slici.

Daljnja komplikacija koju Mitchell navodi - i ona kojom ću se ja baviti u ovom radu - jest da "ikonoklasti" poput Marxa i **Freuda** stalno pribjegavaju likovima koji predstavljaju proces samog stvaranja slike; odnosno kroz ikone ikoničnosti; ili "hiperikone". Platonova spilja, **Lockeova** *tabula rasa* i Marxov prikaz ideološke inverzije svijeta kao *camere obscure* sve su to hiperikone. Korištenje likova u svrhu figuracije naravno postavlja pitanja o epistemološkim i etičko-političkim pretenzijama onih koji bi htjeli biti ikonoklasti. Željeli mi izbrisati, ili jednostavno oklevetati slike, moramo razviti određene kritičke figure koje opisuju polje i model ponašanja objekta. Vrlo je moguće da je to teoretska nužnost. U svakom slučaju, to je svakako *teatarska* nužnost: nužnost navedena kao primjer u zahtjevu da proizvodnja i poremećenost slika svjedoči o energiji koja utječe na prikazivački medij, izobličuje ga ili razara.

O mediju možemo razmišljati, grafički, kao o receptivnoj površini. Da bi slika bila zabilježena, iskorištena ili promijenjena, na tu se površinu mora primijeniti energija; možda u obliku stilusa kojim se upisuje ili svjetla koje s površine bljesne na mrežnicu oka. Bilo što na taj način upisano može se slomiti, rastaviti ili ponovno sastaviti u cjelinu ili samo djelomično u promjenjivim kontekstima. To također traži energiju. Varijantu figure možemo naći u *Tumačenju snova*, gdje Freud opisuje snove-misli pod "pritiskom" rada snova koji ima njihove "elemente... izmijenjene, razlomljene u fragmente i nagurane zajedno - gotovo poput zdrobljene ledene sante". Komad iz nedavnog Chapterovog niza kojim ću se baviti u većem dijelu ovog rada, *Hamlet* trupe Soc. Raffaello Sanzio, ilustrira isti *ikonoklastički* princip; također predstavlja energični model žudnje, jezika i prikaza, ovaj put u obliku teatarske hiperikone.

ŽELJELI MI IZBRISATI, ILI JEDNOSTAVNO OKLEVETATI SLIKE, MORAMO RAZVITI ODREĐENE KRITIČKE FIGURE KOJE OPISUJU POLJE I MODEL PONAŠANJA OBJEKTA. VRLO JE MOGUĆE DA JE TO TEORETSKA NUŽNOST. U SVAKOM SLUČAJU, TO JE SVAKAKO *TEATARSKA* NUŽNOST: NUŽNOST NAVEDENA KAO PRIMJER U ZAHTJEVU DA PROIZVODNJA I POREMEĆENOST SLIKA SVJEDOČI O ENERGIJI KOJA UTJEČE NA PRIKAZIVAČKI MEDIJ, IZOBLIČUJE GA ILI RAZARA

Teatarska slika može se naivno razlikovati od drugih vrsta slika po svome mediju upisivanja: tijelima izvođača, njihovu priboru, kostimima, scenografiji, glazbi ili efektima. Definiciju teatarske slike možemo popraviti služeći se klasičnom razlikom između originala i njegove imitacije ili nečega što mu nalikuje: mimezom. Teatarska slika tad bi bila prikaz čije se značenje sastoji od impliciranih sličnosti koje dijeli s iskustvom ili svijetom života svoje publike. U zapadnjačkom *mainstream* ili "tradicionalnom" teatru taj je odnos previđen *tekstom* koji radnju smješta u neki imaginarni prostor i vrijeme ("jednom davno, u nekoj jako, jako udaljenoj galaktici...") i umeće radnje protagonista unutar zapleta čiji je razvoj ograničen, kako smatra **Paul Riceour** (u knjizi *Vrijeme i priča*), logikom radnje, temporalnošću i simbolima sukladnim sa "svijetom" publike (čak i ondje gdje je izmišljeno mjesto i vrijeme radnje čarobno ili strano). Moglo bi se činiti da teatarska slika stoga ima temporalni, narativni oblik te se dakle ne uspijeva prilagoditi predujetima ikonografije ili ikonoklazma: oba pojma impliciraju prostorno vanjsko postojanje. U svakom slučaju, implikacije autokritike trupe Soc. Raffaello Sanzio, što se nadam da ću pokazati, tiču se vrlo teatarskog bilježenja ova dva kantovska oblika intuicije.

Hamlet trupe Soc. Raffaello Sanzio zadržava očit odnos sa Shakespeareovim tekstom u igri naslova, citata i narativnih iluzija. No Shakepearеov tekst više ne propisuje *razvoj* predstave ni logiku radnje u vremenu i prostoru. Predstava kao takva sastoji se u velikom dijelu od pokreta koji se ponavljaju i uključuju a) cijelu površinu izvođačeva tijela, b) fizički, tehnološki prostor pozornice. Tehnološki prostor uključuje metalni okvir kreveta, punjene dječje igračke, plastične oplate, materijale za pisanje i velik broj električnih naprava (o kojima više poslije). Priloženi program sugerira provizornu ekvivalentnost između nekih od igračaka i likova u Shakespeareovu tekstu: tako se Ofelija povezuje s lutkom koja govori, a Hamletova oca možda predstavlja plišani medvjedić. Postupci ponavljanja koji proizlaze iz zamjene ta dva prostora odupiru se tematskoj interpretaciji: primjerice u "obiteljske scene" Hamleta. Tako sekvenca u kojoj izvođač "jebe" lutku Ofeliju implicira masturbacijsko nasilje koje je (i nije) istodobno i sadističko i mazohističko. Poput mnogih drugih ponavljajućih sekvenci u predstavi, ona podsjeća na opis igre sa zvrkom Freudova unuka Ernsta u *S onu stranu principa užitka*. Prema tekstu zvukovi koje dijete ispušta tijekom igre 'dugi su razvučeni "o-o-o-o" za kojima slijedi radosni "Da" nakon što izvlači zvrk iza kreveta. Po Freudovoj prvoj interpretaciji, Ernstova igra oponaša odlazak (*fort*) i povratak (*da*) majke. No kako je majka također i objekt žudnje, igra mora zadovoljiti i nagon za osvetom koji se može ostvariti samo ako dijete oponaša svoje lišavanje objekta žudnje. Kao što **Leo Bersani** pokazuje u knjizi *Freudovsko tijelo* (*The Freudian Body*), Freudov pokušaj da tumači igru *fort/da* razbija se na teoretskoj nemogućnosti da joj se pripiše dosljedan objekt.

U *Hamletu* Raffaella Sanzija, *samo* ponavljanje omogućuje princip temporalnog razvoja, neovisnog o odnosima i referentnim točkama u Shakespearovoj drami, baš kao što se igra *fort/da* konačno oslobađa patrijarhalne scene Freudovog teksta da bi krenula neovisnim putom. Tekstualne reference, kao što su svođenje likova na dječje igračke (lutka Ofelija, medvjedić Otac), citat Gertrudina opisa Ofelijinog utapanja, vizualna igra riječima "prstima



mrtvog čovjeka" prema kraju, raspoređeni su *parataktički*, bez ikakve sintaktičke ili semantičke veze s pripadajućim citatima, ili referencijalne ili ekspresivne veze s izvođačevim radnjama na pozornici. Korištenje paratakse zaziva usporedbu sa solecizmom koji karakterizira Hamletovo "lakrdijaško ponašanje" u Shakespeareovu tekstu. Hamlet često niže rečenice bez obzira na važnost, informativnost ili dosljednost. Stoga njegov izvještaj Horaciju o "divnim novostima" koje mu je prenio Duh: "U cijeloj Danskoj nema nigdje lopova - Da ne bi bio okorjela hulja" slijede:

1) priznavanje gotovo tautologije,
2) neuspio otpust,
3) izvanredan truizam ("svaki čovjek ima poslova i žudnji, / Ma kakve da su")
4) zabavu ("a što se mene bijedna tiče, / ja se idem pomoliti").

Kao što Horacije odgovara, "To su tek divlje i zbrkane riječi" - no simptomatične su za generalniji pravac u mimetičkoj logici teatarske slike. U solilokviju u činu III, prizoru 1, Hamlet opisuje smrt kao "Zemlju neotkrivenu, s čije se granice / Ni jedan putnik ne vraća..." dok radnja koja uokviruje solilokvij pretpostavlja Hamletovo prihvaćanje, barem kao veliku vjerojatnost, da je Duh koji je nedavno sreo na zidinama zamka duh njegova ubijenog oca.

Hamlet trupe Societas Raffaello Sanzio proširuje verbalnu i logičku poremećenost ranijeg teksta u nekoj vrsti mimeze njegove mimeze: ovdje je jezik karakteriziran izvanlingvistično. Dakle, taj je formalni postupak postavljen uz ono o čemu sam ja govorio kao o "energetici" komada.

Energija - u najdoslovnijem smislu - konkretizirana je u postavljanju *Hamleta*. Svijetleće nizove pozitivnih i negativnih znakova preko pozornice energijom opskrbljuju automobilski akumulatori porazmješteni preko poda prosceniја. Na periferiji pozornice zaliha električnih strojeva i generator - koji čudno podsjeća na monolit iz **Kubrickove** *2001* - pretvaraju elektrokemijsku energiju akumulatora u kakofoniju pušaka i turbina, žrtvovanje punjene igračke na električnom željeznom okviru kreveta, i, preko osjetilnih površina publike, u elektrokemijsku energiju u živčanom sustavu. Scenografija i publika *Hamleta* golemi su pretvarač energije; funkcija koje je uokvirena i tematizirana prisutnošću akumulatora i strojeva.

Ta je *stvarna energetika* ikonoklastična, ako ni zbog čega onda zato što *nije* slika već mnoštvo događaja koji preplavljuju konvencionalno određene granice teatarske slike. Dakle, energetika *Hamleta* je i *figurativna i retorička*: programirana ikona psihičkog automatizma.

Imaginarna energetika *Hamleta* unaprijed predočuje grafički odnos između upisane figure, biblijske površine i nasilja, prizivajući neizbježnu usporedbu s energetikom frojdovske metapsihologije. Daleko od toga da uništi teatarsku sliku, ona generalizira svoju teatralnost nudeći sebe kao prethodnu scenu. Kao da i izvođač i scenografija tvore homunkularni motor čije nasilno *preopterećenje* prethodi psihopatologijama Shakespeareova teksta.

BUDUĆI DA JE TIJELO, PROMATRA LI SE SAMO PO SEBI, TEK *ZOMBI*, LIŠENO PSIHOLOŠKIH ZNAČAJKI, NJEGOVA FUNKCIONALNA OGRANIČENJA MORAJU SE NADOPUNITI DUHOVNIM HOMUNKULOM. U OVOM JE SLUČAJU *ÉLAN VITAL* HAMLET-IZVOĐAČ KOJI NAM NUDI PRIZOR JADNOG TIJELA KOJE ZAMUCKUJE, SERE, SLINI, ČRČKA I MASTURBIRA S IZLUČEVINAMA SVOGA UNUTARNJEG ŽIVOTA; TO NEMOGUĆE *NE-MJESTO* GDJE *STVARNI* HAMLET PATI KAO UZROK, A NE TEK KAO SIMPTOM

Ukoliko *Hamlet* trupe Soc. Raffaello Sanzio predstavlja hiperikonu tekstualnog nesvjesnog - *neviđenog*, iza scena - tad ponavlja frojdovsku ikonografiju, pa ipak ima tu odliku da ponovno uobličuje neke od teoretskih nesigurnosti u Freudovu izvještaju. Freudov model uma kao psihičkog termičkog motora kojim upravlja princip nepromjenjivosti - tendencija da slobodna energija u sistemu traži izlaz, bilo u snovima, neurotičnim simptomima ili svjesnoj djelatnosti - fatalno je ugrožena njezinim stapanjem energije i informacija. Model energije koja traži oslobađanje kroz najprovodniji put očito je neprikladan kao opis minimalnih prepoznavateljskih sposobnosti uma; nema znanstvenog principa da je se proširi na ekonomiju žudnje, ili na sliku. *Hamlet* Soc. Raffaello Sanzio mijenja skrpano tehničko rješenje psihoanalize u komedijsku sliku Duha u Stroju - da se poslužimo glasovitim izrazom **Gilberta Rylea**. Budući da je tijelo, promatra li se samo po sebi, tek *zombi*, lišeno psiholoških značajki, njegova funkcionalna ograničenja moraju se nadopuniti duhovnim homunkulom. U ovom je slučaju *élan vital* Hamlet-izvođač koji nam nudi prizor jadnog tijela koje zamuckuje, sere, slini, črčka i masturbira s izlučevinama svoga unutarnjeg života; to nemoguće *ne-mjesto* gdje *stvarni* Hamlet pati kao uzrok, a ne tek kao simptom.

Ta retorika prethodnosti - usprkos tomu što ju je potvrdila dramaturginja ansambla **Chiara Guidi** za vrijeme njihova govora nakon predstave - očito je suprotna tekstualnoj materijalnosti komada. Pod "materijalnošću" teksta mislim na njegovu snagu da cirkulira u obliku ambivalentno ponovljivih natpisa, neovisno o bilo kakvom privilegiranom ili *izvornom* značenju. U Hamletu se tekstualna materijalnost pokazuje,

kako smo vidjeli, u usporednom raspoređivanju slobodnocirkulirajućih napisanih i usmenih natpisa: poput ponavljanja nepovezanih izraza - "Moj je san zločin" / "Voli me! Voli me! Voli me!" - ili kad izvođači upisuju na ploču "riječi" koje aludiraju na takozvane "prirodne" jezike, iako zapravo ne pripadaju niti jednom. Ta je potencijalnost usmjerena i na filozofsku i na izvedbenu razinu u djelu **Jacquesa Derridae** koji smatra da svi znakovi ili tekstovi - lingvistički ili nelingvistički - moraju biti ponovljivi: "znak koji bi se mogao pojaviti samo jednom ne bi bio znak". Budući da identitet znaka tvori ponavljanje, ne može postojati označujuća bit prije njegova ponavljanja. Ne može postojati čisto značenje ili unutrašnjost koje je zaštićeno od slučaja i kôbi ponavljanja; to jest, *povijesti*. Derrida rabi neologizam "iterabilnost" (od sanskrtskog *itara*, drugi) radije od "ponovljivost" budući da je ponovljiva bit teksta uvijek razdvojena razlikom:

> Svaki znak, lingvistički ili nelingvistički, izgovoren ili napisan (u sadašnjem smislu te suprotnosti), u maloj ili velikoj jedinici, može se citirati, staviti među navodne znake; radeći to može prekinuti sa svakim danim kontekstom, proizvodeći bezbroj novih kontekstâ na način koji je potpuno neograničiv. To ne znači da znak vrijedi izvan konteksta, već upravo suprotno, da postoje samo konteksti bez ikakva središta ili apsolutnog sidrišta. Ta citirljivost, to podvostručenje ili dvostrukost, ta iterabilnost znaka nije niti slučaj niti anomalija, to je ono (normalno/abnormalno) bez čega znak ne bi mogao ni imati funkciju koju zovemo "normalnom".

Ima li, kako ja smatram, Derrida stvarno pravo što nudi iterabilnost kao uvjet mogućnosti i *nemogućnosti* značenja, mora postojati temeljna nedosljednost koja muči svaki projekt - bilo teatarski bilo psihoanalitički - koji hoće tumačiti izvedeni tekst u obliku iskustva, žudnje ili namjere koja je prethodna ili originalna. Čak i "ne-značenje" automatizma ili igre *fort/da* tekstualni su utoliko što su oboje nastali iz ponavljanja ponavljanja.

Ove opaske nisu kritika teatarskog projekta Soc. Raffaello Sanzio. One su možda brige o primijenjivosti izraza "ikonoklazam": znači li to teatar vremena, energije, zlatnih trenutaka ili nekog drugoga "ontološkog Raja". Ništa nije nostalgičnije ili beznadnije. No *Hamlet* se doima retorički previše opreznim da bi podupirao takvo naivno ekspresionističko čitanje. To je alegorija teatra kao *devetnaestostoljetnog stroja*, pretvarača kinetičke energije u mehaničke ili svjetleće oblike. Takav bi stroj, figurativno, također bio pretvarač žudnji i strasti; izražajni instrument.

IKONOKLASTIČKE ENERGIJE *HAMLETA* STOGA NISU USMJERENE PROTIV OVE ILI ONE TEATARSKE SLIKE, VEĆ ODREĐENE HIPERIKONE TEATARSKE MIMEZE KOJA IRONIČNO PODSJEĆA NA ONE KOJE SU RABILI AVANGARDNI KRITIČARI TEATARSKOG PRIKAZA - POSEBNO ARTAUDOVU

"Strojevi kasnoga dvadesetog stoljeća", kao što je primijećuje **Donna Haraway** ("A Manyfesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminsim in the Late Twentieth Century"), "učinili su potpuno dvosmislenom razliku između prirodnog i umjetnog, uma i tijela, samorazvijajućeg i izvanjski oblikovanog... Naši su strojevi uznemirujuće živahni, a mi smo zastrašujuće inertni". Zamijenimo li *Hamletove* devetnaestostoljetne motore s recimo jednim od industrijskih robota kakve rabi australijski umjetnik *performancea* **Stelarc** u svom komadu "Treća Ruka" - u kojem se ponašanje robota složenim znacima povezuje s kompjutorskim modelom ponašanja izvođača u stvarnom vremenu - *patos* "Hamleta" u njegovu mrtvom kraljevstvu strojeva i autoerotskih igračaka bilo bi nemoguće izdržati. Odnos između Stelarca i robota u "Trećoj Ruci" više nije simbolički, ekspresivni ili instrumentalni, već *funkcionalni*. Predstavlja ništa jer njegov motivirajući princip nije ekspresivan ni formalan, već određen složenim procesom povratne sprege koji izvođač može podešavati, ali ga više ne može predvidjeti ni potpuno kontrolirati. *Hamlet*, u usporedbi s tim, priziva *idealno* popustljiv teatar izmjene materije i energije: "idealan" po tomu što je predstavljen samo kao mogućnost ili rezerva, kao energija pohranjena u automobilskim akumulatorima. Nedostatak čak i slike funkcionalnog odnosa omogućuje izvanredno postojanu tekstualnu materijalnost ovog komada. Upravo nijekanjem prepoznatljive logike radnje koje iz toga proizlazi prepoznajemo lik "Hamleta" kao impersonalnu snagu nijekanja (kako je napomenula Gordana Vnuk u prospektu Chaptera za sezonu Ikonoklastičkog teatra): *kraljevič* (sic) *je* izmet znak i čija je "smrt" metonimijska aluzija na smrt durgoga.

Ikonoklastičke energije Hamleta stoga nisu usmjerene protiv ove ili one teatarske slike, već određene hiperikone teatarske mimeze koja ironično podsjeća na one koje su rabili avangardni kritičari teatarskog prikaza - posebno **Artaudovu**. Teatar ekspresivnih intenzivnosti za koji se zalagao Artaud je, kako tvrdi Derrida u *La parole soufflée*, tek varijacija na teatarski tekst, a ne njegovo utopijsko - ili orijentalno - drugo. Trupa Soc. Raffaello Sanzio ipak je izvršila kritičko preoblikovanje teatarske slike, koje pokazuje svoju ovisnost o podešavanju, kontroli ili isključenju snaga prirođenih teatarskom prikazivačkome motoru. Do te mjere, barem, teatar u svom tradicionalnom obliku i proizvodi *apriorni*, mrtav prostor ikona *i* tvori dinamičnu temporalnost i prethodni prostor koje pretpostavljaju suvremeni ikonoklasti.

S engleskog prevela Lada Dawidowsky

David Roden je predavač na Odsjeku za filozofiju kardifskog sveučilišta

Iconoclastic

Piše: Bernard Andrieu

Režija **Pesentijevih** tijela je šokantna, golotinja sirova, prostori suženi, glumci izmanipulirani, oglušeni i oslijepljeni, izloženi opasnosti da se s neba na njih sruše koplja. Kazalište skandalizira moje dobre navike, odaje izopačenost režije, ne i redatelja. To odbijanje konvencija bilo bi izraz, pa čak i dokaz novog teatra: trideset godina nakon svibnja '68. primjena tehnikā oslobađanja ne iscrpljuje tijelo: ona ga izdubljuje pretpostavljajući življu unutrašnjost no što se čini.

Pretpostavka se ovdje sastoji od primarnog krika, kreativnosti, pročišćenja pokreta, u *action painting* koje treba ponovo pronaći (u najboljem slučaju), ako ne i otkriti nulti stupanj arheološkog bića: dovoljno bi bilo samo sići u unutarnje slojeve kako bismo otkrili definiciju samih sebe. Ova prustovska tehnika glumca sastoji se u pronalaženju u sebi intimnog detalja čija bi uloga bila prilika za reminiscenciju i odjelovljenje (*mise en acte*). Glumac bi bio tim autentičniji što bi više uspijevao identificirati svoju osobu i ulogu, osobno se unoseći, a čime bi svakog gledatelja dirnuo svojom čovječnošću. Glumac bi nam mogao sličiti jer bismo u njemu razumjeli dio nas samih. Ali ono što nam u tom tijelu koje nas prži smeta jest vatra. Kazališni bi požar mogao biti shvaćen kao očajnička potraga za ekstazom, odnosno za izlazom iz sebe. Ograničavajući scenske mogućnosti, mogućnosti prostora, vremena i samog tijela glumac mora upotrijebiti, mora aktualizirati djelo, radije činiti tijelo s tekstom nego s dekorom. Ali aktivno tijelo nije dovoljno: kroz aktivno, stresno tijelo prepoznat ćemo društveni stereotip liberalnog energetizma. Natjecanje iznutra gura tijelo prema performansu. Ništa iznutra ne kaže ostani, a sve što je izvan ispunjava se u djelu. Taj oblik iscrpljenja subjekta prazni i eliminira. Nezaposlenost je ta koja omogućuje i odabire ekonomsko obnavljanje tijelā. Ništa od te logike pritiska-tijela kod Pesentija, prisustvo je intenzivno kao sadašnjost, nema budućnosti od koje bi trebalo očekivati neki višak vrijednosti. Kako onda od tog trenutka biti tu u svom tijelu, a ne očekivati ništa predvidivo, ne proizvoditi ništa korisno? Kako se onda od tog trenutka razgolititi, pronaći tu iskonsku sirovost i okrutnost počevši od koje stvaralaštvo ne bi bilo samo interpretacija, već i inkarnacija?

Ta tema inkarnacije ne označava ovdje osobno prisustvo duha u svom tijelu. Ona ukazuje na značenje koje je uspostavio **Husserl**, a zatim i **Merleau-Ponty**. Stavljajući ulog na tijela redatelj inzistira na onom što je u njima skriveno od povijesnog, proživljenog. On normalnu funkcionalnost skreće s pozornice kako bi glumca smjestio u nove situacije. Kako više nema tradicionalnih oznaka scenskog prostora, glumac mora modificirati svoje mentalne i osjećajne predodžbe prostora. Meso[1] označava tu vlastitu instancu subjektivnosti koja okuplja osjetilne koordinate, nesvjesne slike, mnezičke materijale. Otjelovljenje sebe zahtijeva taj prijelaz na granici poznatog, premještanje sebe u sebi kroz rizik drugih, to premještanje koje proizvodi nadilaženje, a ne obratno kao u teorijama

1 Francuski jezik poznaje razliku *la chair* i *le corps* (slično kao i u engleskom *flesh* - *body*), a obje se riječi najčešće prevode s tijelo. No kako se ovaj tekst zasniva upravo na razlici između *la chair* (meso, ono što je esencija bića, što je iznutra) i *le corps* (tijelo, ono što je izvana, što je samo jedna od pojavnosti mesa) u cijelom sam tekstu *la chair* prevodio s meso, a *le corps* s tijelo. op. prev.

ekspresivnosti. Po tome meso nije primitivno tijelo, proživljeno vrijeme koje treba ponovno pronaći kako bismo završili s potragom drugih u sebi. Drugi su u nama do te mjere da je potrebno inkarnirati ih koliko su njihova otjelovljenja suptilna.

Intenzifikacija otjelovljenjem smješta subjekt u položaj glumca svog mesa, a ne više samo kao krijumčara teksta. Tekst postaje njegova knjiga mesa, onog koje mora osloboditi u samom sebi izlažući se riziku pozornice. Inkarnacija je intimna manipulacija bića od strane njegova vlastita tijela. Tijelo ne izražava ništa od konvencionalnog teksta jer je prisiljeno predati se, izrigati nemogućnost prikladnosti. Niti jedna se gesta ne čini dostatna i s povjerenjem u novoj situaciji: sljepoća i gluhoća ili sužavanje prostora bacaju subjekt izvan sebe. On kaže da ih apsolutno inkarnira kako bi preživio, metafora totalitarne koncentracije i riskantnog bombardiranja sudbine, mehanizam je izvan svih dispozicija subjekta. Nedostatak oznake potpisuje povijesnu smetenost aktualnog subjekta: on kaže da je čitav u svom odjelovljenju svoje prisutnosti, jer bi svaka odsutnost bila fatalna, ne biti tu, na sceni, pružiti si to povlačenje koje glumca transformira u gled-aktera čini otjelovljenje manje sadističkim nego uzvišenim: manje biti tu da bismo se grlili ili iscrpljivali, a više da bismo upoznali resurse vlastitog mesa; ta škola mesa započinje oglušenjem i oslijepljenjem kad se tijelo oslobađa znanja kako bi se više prepustilo da ga vodi inkarnacija, disanje nego inspiracija. Duh za tijelo ne može više ništa, kao u pijanstvu ili boli. Apsolutno lišavanje koje niti jedna perspektivna repriza ne može relativizirati. Nadilazeći mentalno predstavljanje granica, Pesenti više navodi na izviranje no što pokazuje na sceni: da bi postavio na scenu trebalo bi znati što, tko, kako i odakle? Što sadrži tijelo? Je li meso tako dobro da mu trebaju takvi mehanizmi, zbog nedostatka dispozicija moramo pristati na to svrgavanje koje se od strane gledatelja često prispodobljuje desubjektivizaciji, instrumentalizaciji tijela od strane redatelja, svrgavanje je suprotno od taloženja: meso boravi, postoji samo kroz inkarnaciju koja ga čini vidljivim drugima u tijelu; pokreti, šumovi, glasovi, krikovi, izluđivanja kroz tijelo objašnjavaju tu dinamiku mesa. Prostor ne postoji bez odjelovljenja tijelā, a također i prostor samog tijela ne postoji unaprijed kao rječnik koji je koristan da bi se djelovalo. On se gradi inkarnirajući osjete za vrijeme dok mehanizam zahtijeva njihovo postavljanje na sceni. Scena postaje samo izgovor teksta intimnog mesa: svako ljudsko tijelo već je napisano u mjeri da funkcija teatra taj tekst mora osloboditi mesa radije nego da ga navede na čitanje teksta nekog autora.

Nikakvo iscrpljivanje nije moguće jer se meso ne prestaje ukorijenjivati u tijelu, ono dolazi do postojanja kroz tijelo čak iako ga tijelo savija, širi, ne iscrpljuje ga. Drugi, gledatelji tog odjelovljenja mesa primjećuju samo tjelesne izražaje; tamo gdje subjekt vreba svog gosta i inkarnira ga jedino unatoč njemu.

S francuskog preveo Srđan Rahelić

Bernard Andriau je filozofski pisac

O NEPOKRETNOSTI

Piše: Ric Allsopp

TRAMVAJSKE PRUGE I:
Sjedim za stolom u kafiću novodovršenog Tanzhausa u Düsseldorfu. Kiši. Sjedim paralelno s velikom staklenom stijenom zgrade koja gleda na dvorište omeđeno željeznim vratima i prugama. Tanzhaus zauzima ono što je nekad bilo glavno tramvajsko spremište u Düsseldorfu. Tramvajske pruge, koje kroz vrata ulaze u dvorište i granaju se u dvije pruge od kojih svaka ima vlastiti ulaz u spremište, tu nestaju pod podom novoga umjetničkog prostora, odjednom zaustavljene. Prijatelj s kojim sjedim primjećuje da uvijek samo jedna ili dvije ideje pojedincu doista mijenjaju stvari, otvaraju nove krajolike; ostalo nestaje bez traga. Vani na kiši muškarci i žene, okruženi vrećama jeftine potrošne robe, čekaju autobuse koji će ih odvesti, nakon dugih sati i dana, natrag na istok, na rubove i periferije Europe.

IKONOKLAZAM:
Tri trupe o kojima želim govoriti u ovom radu - **BAK-Truppen**, **Societas Raffaello Sanzio** i **Goat Island** - imaju toliko različite pristupe problemima prisutnosti i prikaza te korištenju vremena, prostora, tijela, objekta, teksta - da mi ih je teško zajedno staviti u kategoriju "ikonoklastičkog teatra". Zanima me odnos između prisutnosti i prikaza, periferije i središta, tijela i okoline. Manje me zanima je li teatarski rad skupljen da bi tvorio ikonoklastičku sezonu djela "ikonoklastičan" u smislu "razaranja slika" ili je to "novi fenomen ili snaga u teatru". Na mnogo se načina čini da taj rad u svom istraživanju prikazivačkih uvjeta teatra naglašava ideju slike. Niti me toliko zanima ono što mi se čini kao djelomična i reducirajuća podjela stvaranja teatra u kategorije *mainstreama* i *post-mainstreama* - kategorije koje i prelako odražavaju geografiju izvedbe određenu mrežom producenata i producentskih nadležnih mjesta.

ZADAĆA JE UMJETNOSTI DA UZME RAZLOMLJENI SVIJET I PRONAĐE NJEGOVE ŽIVUĆE VEZE, NE U POKUŠAJU DA REKONSTRUIRA IDEOLOŠKE SPOMENIKE - UMJETNIČKI OBJEKT ILI PREDSTAVU KAO "SIMBOLIČKI UGOVOR", VEĆ DA STVORI PRIVREMENU ZONU SKLADA

Pojmovi prisustva i prikaza, periferije i središta, tijela i okoline (to su sama srž pitanja u svezi s teatrom i performansom) ne više kao međusobne suprotnosti, već kao opis dinamičnog i protočnog polja prakse i istraživanja koje odražava nestabilne, nesređene, raspršene, neizvjesne i problematične kulturne uvjete karakteristične za postindustrijski, postmoderni senzibilitet - senzibilitet što se više ne nalazi u urbanim središtima Europe i Amerike, već je sve više globaliziran.

Ikonoklazam u smislu uništenja slika - uništenja koje želi dovesti do radikalnih promjena - nije više moguć pod ovim uvjetima - a ondje gdje jest, funkcionira na razini pojedinosti i specifičnosti više-manje nevidljivih općem shvaćanju. Kao što je **Baudrillard** istaknuo, umjetnost kao simbolički ugovor već je nestala: "sposobnost umjetnosti da zaniječe stvarnost, da stvori 'drugu scenu', suprotnu stvarnosti, gdje stvari poštuju viši red pravila, nestala je" (1994: 14). Sad postoji samo mogućnost stvaranja privremenih zona suglasnosti (kao što je predložio **Edgar Jager** u svojoj raspravi o 'ambijentalnom teatru' (1997) - naime bar izvan mas medija. Zamisao je umjetnosti da uzme razlomljeni svijet i pronađe njegove živuće veze, ne u pokušaju da rekonstruira ideološke spomenike - umjetnički objekt ili predstavu kao 'simbolički ugovor', već da stvori privremenu zonu sklada. Takva su dodirna mjesta ili privremene zone nužno lokalizirane, katkad se pojavljuju unutar granica institucionaliziranog svijeta umjetnosti, katkad gdje drugdje. U tom smislu rubni teatar postoji. No naša viđenja "stvarnog", "virtualnog", dodirnog mjesta slika, prikaza (mjesta tijela, teksta, predstave) suprotstavljena su i transformirana ne na razini "teatra", već na široj razini razvoja u novim tehnologijama, u kulturnim ili političkim savezima.

Taj rubni teatar, koji djelomično nasljeđuje estetske tradicije eksperimentalnog teatra, ne temelji se na povijesnom viđenju teatra, ni na regionalnim ili geografskim viđenjima periferije ili rubova, već na različitosti - prisutnost različitih glasova i vizija - jednako u središtu kao i na periferijama. Temelji se na pitanjima bez presedana unutar discipline, na kulturnim, političkim i tehnološkim percepcijama što raspravu okreću od konvencija discipline i smještaju je u ideje odrona, decentralizacije, podjele, odbijanja ili otpora; na dubljoj promjeni vrijednosti, stavova prema vizualnosti, tekstualnosti, identitetu i utjelovljenju - ukratko na priznanju različitosti na svim razinama.

Knut-Ove Arntzen predložio je estetiku jednakosti u kojoj se elementi teatra manifestiraju u nehijerarhijskim odnosima i gdje je "sustav osovina" usredotočen na točku gravitacije između jednakovrijednih elemenata, već prema specifičnim uvjetima teatarskog događaja (1990:44-6). Ta se jednakost proteže na tekstualne, vizualne, fizičke strategije. Odnos između teksta i slike u smislu dramaturgije također je jednakovrijedan: postupci kojima se služe da bi razvili tekst isti su oni kojima se služe da bi razvili sliku. Strategije su dekonstrukcijske: prepoznavanje ideologija i pretpostavki koje tvore i tekst i sliku: tekstualnost slika, vizualnost teksta.

Razlika između hijerarhijskih i nehijerarhijskih teatara koju predlaže Knut-Ove Arntzen način je razumijevanja razlike između rada Raffaella Sanzia i Goat Islanda - obje trupe rade (tijekom dužih vremenskih razdoblja) kako bi stvorile točke umiješanosti s nultim stanjem hijerarhijskog teatra - i BAK-Truppen čija bi se jednaka i nehijerarhijska dramaturgija činila kao približavanje nultom stanju teatra iz sasvim arbitrarnijeg i slučajnijeg smjera.

Heiner Müller primijetio je da "teatar uvijek iznova mora pronalaziti svoju nultu točku", a, iako različito, ove se tri trupe bave prvenstveno istraživanjem osnovnih uvjeta teatra - prikaza, tjelesnosti, identiteta, prisutnosti. Ako "teatar" više nije način da se prikladno opiše ili kategorizira tip izvođačkih djela koje nude BAK-Truppen, Goat Island i Raffaello Sanzio, to je zato što "teatar" kao konvencionalizirani način gledanja više ne odgovara uvjetima suvremne kulture ili estetskim istraživanjima što ti rubni teatri poduzimaju.

To samo po sebi nije nova misao. "Postdramaturgija", kako ju je opisala **Valentina Valentini** (1998), djela Heinera Müllera već izlazi izvan granica teatra (ne u "*post-mainstream*" već u privremene i slučajne zone izvedbenog). Taj rubni teatar ulazi u nesintetičku i nerješivu dramaturgiju gdje tradicionalni pojmovi vizualno, somatsko, perceptualno, prostorno, nisu zamijenjeni skupom jednakovrijednih termina, već suženim i slučajnim smislom sredine, oscilacije, neodredivosti, prolaznosti. Elementi predstave kreću se kroz nehijerarhijsku ekvivalentnost da bi se srušili u odronu, odjeku, virtualnosti, ranjivosti.

BAK-Truppen



S jedne strane vidim "teatar" poduprt šupljošću vlastitih konvencija koji isključuje svijet, stvara "drugu scenu" što proganja stvarno, sjećanje, ponavljanje, interpretaciju, a ne više viziju mogućih svjetova za uporabu; s druge strane vidim "teatar" koji otvara nov krajolik, viziju mogućih svjetova, zonu privremenog sklada. Elementi oba viđenja teatra prisutni su u sve tri trupe: etičke dimenzije Goat Islanda, jednakovrijednosti BAK-Truppen, nepokretnost Raffaella Sanzia. Heiner Müller smatrao je da je "teatar nužan kad se povijest zaustavi, jer predviđa ono što nedostaje i ono čemu bi se trebalo težiti, dok revolucija više ne treba teatar." Valentinijeva piše da:

> Dramaturgija Heinera Müllera uvijek se mora destabilizirati, izbjegavajući bilo kakvu vrst karakteristike što bi mogla doći u opasnost da je se svede na komercijalnu formulu, stalno se mijenjajući, odbijajući da razvije funkciju glasnogovornika snaga koje postoje, koje su tradicionalno manipulirale teatrom kroz pomirbu sukoba i sublimaciju pobune. Kako bi se suprotstavio toj uzvišenoj ulozi (...) pisac mora biti u stanju obnoviti stvarne načine izražavanja, izmisliti nove oblike pisanja za pozornicu, u skladu s teškom, traumatičnom i proturječnom stvarnošću. (1998)

Takvo viđenje "postdramaturške" uloge kao da oblikuje djelo rubnih ili privremenih teatara koji funkcioniraju u proturječnim stvarnostima gdje nepokretnost predstavlja i uvjet za njegovu prisutnost i uvjet za njegovu odsutnost.

NEPOKRETNOST:
Kritičar **Jean-Louis Baudry** vidio je nepokretnost gledatelja kao nužan uvjet i za "filmski užitak" i za filmsku iluziju. Usporedio je filmsko gledateljstvo sa zatvorenicima u **Platonovoj** spilji koji, vezani lancima i nesposobni da se pokrenu, mogu vidjeti samo ono što je ispred njih, "zato što im lanci ne dopuštaju da okrenu glave" (citirano u **Walsh**, 1997:40-45). Analogno tomu možda je nepokretnost također nužna pretpostavka konvencionalnog teatra: naime nepokretnost publike/gledatelja, posebno u odnosu na stvaranje iluzionističkog i formalnog teatra. Nepokretnost ima nekoliko aspekata: nepokretnost slike (Raffaello Sanzio predlažu stvaranje bezvremenskog teatra "uzidanog i nepokretnog" - "zabarikadiranog teatra" u kojem nepokretnost prikaza kao slika dopušta istraživanje samih uvjeta koji su omogućili prikaz i prisutnost); nepokretnost gledatelja koja omogućuje iluzorni učinak teatra i također postaje nužan uvjet teatarskog čina; konvencionalna nepokretnost teatarskog prostora (od 17. stoljeća nadalje) i njegova nesposobnost da zadrži estetski odmak i sklad ako se dovede u pitanje njegova nepokretnost. Možda je zanimljivo primijetiti da su, kao u oblicima popularnog teatra poput *vaudevillea* za vrijeme "primitivnog" razdoblja (kinematografije), prostor kina i ekran bili

jasno odijeljeni - gledatelj je mogao slobodno djelovati, dolaziti i odlaziti i zadržati psihološki odmak od slike'. (Walsh, 1997: 40-45)

Heiner Müller govori o "uništenju tog zatvora društva, povijesti i ideologije" - imobilizirajućeg porasta ideologija i konvencija. U drugom činu *Hamletmašine* Ofelija izjavljuje "razbit ću sredstva svog utamničenja na djelove: stolac, stol, krevet" - koji se ne iščitavaju samo kao primarne ikone i elementi svakodnevice, već kao primarni objekti koje slike (pa stoga i ideologija) okupljaju unutar teatra. Na primjer, izvanredna slika naelektriziranog kreveta u *Hamletu*. Ikonoklazam nudi mogućnost raskida s formom, stoga i raskida s nepokretnim, te stvaranja teatra koji preuzima diskontinuitet, pokretnost i igru ekvivalentnosti. I Goat Island i Raffaello Sanzio biraju upravo nepokretnost gledateljstva i nepokretnost slike ograničene inscenacijom da bi istražili okolnosti, primjerice, tjelesne nemogućnosti, ponavljanja ili izdržljivosti, ili autističke tišine teksta i tjelesnosti glumca.

U TIM RUBNIM TEATRIMA NEPOKRETNOST OSTAJE TEMELJNI KONSTRUKT ZA RAZUMIJEVANJE UVJETA KOJI OMOGUĆUJU SLIKU

Za razliku od filma i konvencionaliziranog teatra, interaktivne virtualne stvarnosti postavljaju novi odnos između tijela gledatelja i slike. Gledatelj više nije okovan, imobiliziran, anestetiziran aparatom koji mu/joj podastire gotove slike: i gdje ona sad "mora raditi, govoriti da bi vidjela"; u tim rubnim teatrima međutim, nepokretnost ostaje temeljni konstrukt za razumijevanje uvjeta koj omogućuju sliku.

TIJELA I UVJETI:

Sve tri trupe pozivaju gledatelja da postave pitanja prirode i funkcioniranja prikaza te tjelesne prisutnosti u djelu - daljnja nulta točka teatra. U uvodu djelu *The Connected Body?* pisao sam o dvostrukom statusu tijela kao i prikaza i prisutnosti. Ova ideja postavlja ta dva stanja u podvojen i oscilirajući odnos - neodlučiv i nerješiv. Mislim da je to koristan konstrukt kojim se mogu iščitavati funkcije tijela i slike:

> Dvostruki status tijela u predstavi postao je temeljan za njegovu artikulaciju i u modernističkoj i u postmodernističkoj praksi. Tijelo sudjeluje kao središte eksperimenta: kao eksperimentalno mjesto - kao prisutnost, dinamično, pokretno, promjenjivo i otporno tijelo; i kao mjesto prikaza - kao aluzija, kao objekt, kao skup značenja. Ta oscilacija statusa odupire se svakoj sigurnosti i postojanosti koji bi mogli svesti tijelo u predstavi ili tek na prikaz ("odraz postojeće propozicije kao da je činjenica", kako je to rekao **Alan Read** (ili na jednostavnu biološku prisutnost (pojam transparentne i imanentne nazočnosti. (Tijelo u dvadesetostoljetnoj predstavi postaje ambivalentno mjesto koje nudi modalitete prisustva i referentnosti, tjelesne aktivnosti i slike. (Allsopp, 1996: 6)

Takvo viđenje nudi nesređeno ili nestabilno tijelo i nesređenu ili nestabilnu sliku kao uvjet suvremene predstave i teatarskog djela. Dekonstrukcija slike kao potencijalnog prenosnika ideologije i pitanja što okružuju prikazivačke funkcije teatra i performansa otvorene su, po mom uvjerenju, čitanjima izvedbenog tijela u odnosu na sliku koja se bavi elementima i kao jednakovrijednima i kao neodjeljivima.

U *Hamletu* Raffaella Sanzia tijelo izvođača postavljeno je kao mjesto izvedbene slike, jednako određeno našom prisutnošću kao gledatelja kao i scenskim ambijentom u kojem se nalazi. Nepokretnost slike izgrađena na jednakovrijednosti teksta "biti i ne biti" postavlja oscilirajuću mrtvu točku između tjelesne prisutnosti glumca (njegov pokušaj da dostigne nemoguću jasnoću i transparentnost bića) i njegova slika ili prikaz (njegov pokušaj da rabi jezik kako bi artikulirao svoje stanje). Slika cjeline, što se odražava u tijelu glumca, hermetički je zapečaćena, doslovno se poigrava s proscenijem - uspostavljajući "drugu", iluzornu scenu - koja se održava na nekoj vrsti nulte točke prikaza. Slika stvorena dinamikom između tijela i scenskog ambijenta čini ga nijemim. Postoji analogija s povezivanjem baterija - tok struje između polova prouzročuje pokret, šum, eksplozije, lukove između polova, toplinu. Horacijevo tijelo nikad ne može postići čisto transparentnu prisutnost, već samo posredovanu prisutnost koja se upisuje i ucrtava unutar "scene" koja je i uokviruje i imobilizira. Igra "biti i ne biti" - igra grafita na zidu - stalno klizanje između prisutnoga i odsutnoga. Cijelu "drugu scenu" što se stvara između prisustva i prikaza izdaje "istjecanje": istjecanja iz glumčevog tijela, u mokraći i izmetu, istjecanje glasa paralelno s istjecanjem struje, eksplozija, paljbe - "naelektrizirana" scena koja određuje dinamiku glumca. Prisiljeni smo gledati hermetički zapečaćenu kutiju inscenacije koja sadrži gotovo zapečaćeno tijelo: zapečaćene tekućine baterija zatvorene i imobilizirane - tok tekućina iz slomljenih žarulja, tijelo iz kojeg teče, ormar, prsti koji se pružaju kroz metalni razrez u metalnoj "majici". Propuštajuće Horacijevo tijelo, tijelo "okrenuto iznutra van" otkriva u svojim tragovima (pisanje, krv, urin, izmet) dokaz *Hamleta* kao ideje, kao slike.

Utamničenost i nepokretnost tijela odvija se i na konceptualnoj i na doslovnoj razini. Usisani smo prema nijemom prostoru slike - imobilizirani kao gledatelji kao što je Horacije imobiliziran kao glumac uvjetima teatra - ni prisutnost ni prikaz, nijem natpis, "uzidan i nepokretan, vječan kao natpisi na nadgrobnom spomeniku" kao što je rekla Valentinijeva (1997: 58) - izbrisana na jedno jedino slovo A koje se istozvučno čita kao é u kurzivu: biti. Slovo, doslovnost, početak je i kraj imobiliziran u sadašnjosti i utisnut na leđa glumca anarhičnim strojem njegova teatra povezujući ga s njegovim određujućim i "izvornim" tekstom. Teatar Raffaella Sanzia dovodi u pitanje proces samog prikaza, iako to mora učiniti kroz prikaz. **Phillip Auslander** o tome je govorio kao o "... neuhvatljivom i krhkom diskursu koji je uvijek prisiljen hodati po žici između suučesništva i kritike".

U teatru Goat Islanda vidimo se kako gledamo tok slika izvedbenog prostora. Nepokretnost je ono u što smo stjerani - Čovjek Sjećanje u *How Dear to Me...*, granice izdržljivosti u *It's Shifting Hank* dok izvode kraul ili dok Joe Ben podiže glavu iz pola kubičnog metra vode deveti put, dok nemogućnost Toma da dovede brod bliže postaje trenutak koji oscilira između prisutnosti i odsutnosti, između prisutnosti i memorije. Teatar je to koji stalno preispituje trenutke nepokretnosti između rizika i kontrole, koji stalno tjera i sebe i nas kao gledatelje-sudionike natrag s onih točaka nepokretnosti kroz koje se počinju otvarati moralne i etičke dimenzije naših života. U tom smislu djelo Goat Islanda ne vidim kao ikonoklastičko, ne kao "razlamanje" slika, već kao ispitivanje njihova otpora (pa stoga i političke upotrebe protiv) stvarnosti i vrijednosti što nas određuju. Otporno (ali ne "propusno") tijelo gurnuto prema nemogućem pokretu, dinamici ponavljanja i izdržljivosti, dok se izvođači kreću kroz trenutke prikaza, karakterizacije. Ponavljanjem slike - kao sredstva "otpornog" teatra tijela - bavio se niz *Mikropredavanja* **Matthewa Goulisha**:

INTERES ZA PONAVLJANJE POSTAJE OTVARANJE U "DRUGO", MOGUĆNOST PREMJEŠTANJA U DRUGI KRAJOLIK, DRUGI PUT RAZUMIJEVANJA NEPOKRETNOSTI I NEMOGUĆNOSTI NAŠEG STANJA

> (Producent imenom **Rollo** išao je gledati *It's Shifting Hank*)
> Rollo je rekao: "Koji je razlog svog tog ponavljanja?"
> A ja sam rekao: "Kojeg ponavljanja?"
> (1997: 95)

Interes za ponavljanje (za nepokretnost u mom smislu) postaje otvaranje u "drugo", mogućnost premještanja u drugi krajolik, drugi put razumijevanja nepokretnosti i nemogućnosti našeg stanja. Put nabijen nadom. U *Ponavljanju i nemogućnosti* Matthew Goulish piše da:

> ...(Ako) zamislimo da se naši životi odvijaju na kalendaru - stolnom kalendaru, onom koji na svakoj stranici ima jedan datum, a sve su stranice spojene na vrhu - zamislimo li da se svaki dan naših života odvija na površini jedne od tih stranica - i probušimo i maknemo jezgru tog kalendara u nekom određenom trenutku - na primjer, u trenutku kad se budimo ujutro i ustajemo iz kreveta - zatim sve te trenutke nanižemo u niz - možemo se vidjeti kao kroz neku vrstu filma, čiji svaki kadar prikazuje drugu sliku nas kako ujutro ustajemo iz kreveta. Na taj bi način čovjek mogao reći, "Uvijek se budim. Uvijek ustajem. Svaki je put drukčije. To je moj život." (1997: 98)

Spor i poman proces stvaranja slika kroz *bricolage*, kroz ponavljanje, kroz preslikavanje i oponašanje, počinje se otvarati u utjelovljenje, ili u ono što je **Carol Becker** u vezi s njihovim djelom nazvala "tjelesnost ideja" - pronalaženje oblika da bi se "smjestila zbrka."

Smještaj - prebivalište slike, nepokretnost teatra ono je čemu se na mnogo načina odupire teatar BAK-Truppen u svojoj spontanoj kompoziciji prema danim prostorima, danim ishodištima. Jer BAK-Truppen prelaze granice očekivanja u diktiranju i izražavanju kretnjama igara svakodnevnog života - izvedivosti starnog. Ili, bolje rečeno, Baktruppen se približavaju "ambijentalnom teatru", stvaranju privremenih zona izvedbe, privremenih utočišta i smještaja. Kao što je često naglašavano, nema pokušaja da se zavede publika u bilo kakvu vrst iluzije - ono što vidite jest ono što ono što ćete dobiti, a to što dobijamo jest drugo viđenje nepokretnosti - nultu točku prostora i vremena izvedbe koja se stalno dovodi u pitanje. Edgar Jager u svojoj raspravi o "ambijentalnom teatru" opisuje učinak BAK-Truppena "koji su se ponašali kao da nema teatra ni vremenskog trajanja" (1997), dovodeći u pitanje odnos između slike, prostora i publike.

Teatar koji stvara BAK-Truppen čini mi se, po njihovu rabljenju strategije jednakovrijednosti, mnogo bliži pojmu *dérive* - tjeranje i klizanje slika koje izazivaju naša očekivanja i ideje o gledateljstvu i nepokretnosti, o slici i nepokretnosti, a pritom iscrtava psihogeografiju

ambijentalne izvedbe ili pokretne izvedbe utemeljene na utjelovljenim i decentriranim subjektivnostima. **Amelia Jones** govori o "novom iskustvu subjektivnosti kao utjelovljenom, a ne trancendentalnom, kao u procesu, kao povezanom s i ovisnom o drugima u svijetu i kao višestruko identificiranom, a ne svedivom na jednu jedinu "univerzalnu" sliku o sebi." (1998: 197) Strategijom odgovaranja na dinamiku određenog prostora/mjesta/uvjeta BAK-Truppen prilazi ideji otvorenog i ambijentalnog teatra koji stvara privremeno utočište ili mjesto na kojem se neki događaj može zbiti.

Goat Island



Kakvo je mjesto teksta u ova tri teatra? Kako tekst funkcionira? U djelu Raffaella Sanzia izvorni tekst *Hamleta* postaje je nijem: mogućnosti teksta kao (primjerice) dijaloga, kao načina komunikacije između dramskih persona, zatvorene su. Poput slike baterije, tekst se tretira kao pohranjena, potisnuta tekućina koja istječe iz tijela glumca u sporadičnom jednosložnom izričaju, ili izbija u nasilju samoispisivanje na tijelu glumca i na zidovima ćelije (baterije?) koju nastava: grafiti koji kroz transkribiranje i postupno brisanje svodi tekst na prvo slovo "A". Tekst se doslovno izvodi kroz utjecanje u te prostore i površine teatra iz kojih je tekst tradicionalno odsutan. Nijemo/autistično tijelo glumca prisiljava tekst da se otkrije *na* a ne *u* tijelu, da se pojavi kao natpis na zidu, ostatak tjelesne radnje.

U usporedbi s tim, mnogostruki, plodni i prilagođeni tekstovi Goat Islanda služe kao kolaži memorije, identiteta, fragmentarnih i fragmentirajućih priča. Tekstovi kao izričaj odražavaju granice tjelesne izdržljivosti prema kojoj glumci tjeraju svoja tijela. To ima učinak tekstualnog tkiva što podupire široko narativni pokret, koji pak sa svoje strane stvara glasovni kontrapunkt tjelesnim slikama izvedbe, a ostaje unutar konvencija teatarskog teksta utemeljenog na montaži monologa. Tekstualnost i tjelesnost međusobno se prate i nadopunjuju. To je ponovno u suprotnosti s često slučajnim tekstualnim izričajima BAK-Truppena - često posredovanim kroz psihološki promijenjene glasove - kroz, primjerice, korištenje dušičnog oksida, ili elektronsko iskrivljavanje ili miksanje uživo - miješanje jezika, koje je improvizirano i odgovara okolnostima privremenih zona izvedbe koje su uspostavili.

Tramvajske pruge II:

Sjedim za stolom u Neues Berliner Kunstverein - galeriji u Berlinu. Kasnije navečer stol će postati mjestom male predstave koju ću napraviti za gledateljstvo od možda osamdeset ljudi. Gledam međusobno djelovanje ravnodušnosti koje se odvija na prozoru. Uokvirena, osvijetljena prisutnost **Ulricha Lepkea** zaokupljenog neumornim, opsesivnim promatranjem kapljica vode koje iz metalne pipe smještene iznad stola za kojim sjedi, padaju u željezni tanjur djelomično ispunjen pijeskom, te precizne i stupnjevane oznake što crta na papiru na stolu ispred sebe. Ravnodušnost prolaznika na kišnom pločniku s one strane prozora pretvara se u letimičan pogled na lik za stolom, tramvaji koji bučno prolaze, lica unutra osvijetljena žućkastim sjajem. Mladić koji prolazi pločnikom zaustavlja se da bi pogledao. Stoji neko vrijeme, uvučen u spor ritam djela, zatim diže ruku, otvara prozor i ulazi kroz rupu. Zvuci i pokreti ulice uliječu unutra.

Bibliografija:

Allsopp, R. i de Lahunta, S. (ured) (1996) "The Connected Body?" Amsterdam: AHK
Arntzen, Knut-Ove (1990) "A Visual Kind of Dramaturgy..." u *Small is Beautiful*, (ured.) C. Schumacher, Glasgow: TSP
Baudrillard, Jean (1994) "Transaesthetics" u *The Transparency of Evil*, London: Verso
Goulish, Matthew (1997) "Five Microlectures" u *Performance Research*, Vol. !, br. 3 "On Illusion"
Jager, Edgar (1997) "Ambient Theatre@temporary:/for the nineties/" u *Datum*, Amsterdam: NTI
Jones, Amelia (1998) *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press
Valentini, Valentina (1998) "Postdramaturgija Heinera Müllera", neobjavljeni članak
Valentina, Valentini (1997) "ORESTEIA Societas Raffaello Sanzio" u *Performance Research*, Vol. 2., br. 3, "O izbjeglicama"
Walsh, Jeremy (1997) "The Media-(ted) Landscape: Image becoming Context" u *kitsch*, br. 14, "Ekrani"

S engleskog prevela Lada Dawidowsky

Ric Allsopp je predavač na britanskom Dartington College of Arts

Ikonoklazam: pogled prema tragediji

Piše: Ivica Buljan

Danas se, zahvaljujući naporu skupine istraživača i izvođača okupljanih oko Eurokaza i na simpoziju u Cardiffu, govori o ikonoklastičkom kazalištu. Pojam se ne artikulira isključivo oko rušilačkih namjera vezanih uz sliku. Ishodište za genezu i rast predstave ikonoklasta nije tekst što bi ga valjalo analizirati ili konceptualno istražiti. Ikonoklastička predstava nastaje iz impulsa, a promišljanje i interpretacija dolaze tek poslije. Riječi su glas potreban za transmisiju primarnoga impulsa, a nikako središte kazališnog istraživanja. Označitelj i označeno spajaju se u znak, u koncept, riječ se tretira kao cjelina. Jezik se (u aroovskom značenju) misli kroz izvođačevo tijelo, odnosno kroz mitološki način što nije podvrgnut kristalizaciji u riječ, u verbalni materijal, nego je u rukama dubljih impulsa.
Parafrazirajući **Artaudovu** misao o tragediji kao otvaranju zabranjenim tajnama, koja je izvan i iznad čovječnosti, koja graniči s ludilom i religioznim, posve smo blizu suvremenome užasu koji je središnji motiv ikonoklasta.
Ikonoklastički teatar (*il teatro iconoclasta*) teorijski i praktično inicirala je talijanska bratovština *Societas Raffaello Sanzio* u Kući lijepoga ekstrema (*la Casa del Bello Estremo*). Prvi osviješteni tragovi nalaze se u predstavi *Kaputt Necropolis* (1984) u kojoj je razvijen poseban jezik *La Generalissime* s koncentričnim rječnikom od osamsto riječi umetnutih u četiri prstena na različitim razinama. Predstava je koristila samo četiri riječi zadnje razine. Godinu kasnije nastala je *Santa Sophia, teatro Khmer* u kojoj se ikonoklastičkim ratom suprotstavljaju zapadnoj tradiciji. Ista zamisao radikalizirana je u predstavi *I Miserabili* gdje ples kao nijema parabola nadomješta izgovorenu riječ. Ikonoklastička faza kulminira s *Alla bellezza tanto antica* u kojoj se skupina bavi mitskim i antipovijesnim sadržajima da bi došla do pretpostavki za potpun otklon i neovisnost o postojećim kazališnim oblicima.
U odnosu na grčku tragediju ritual koji rabi Raffaello Sanzio bliži je predtragičnu misteriju u kojem su neposredni sudionici obreda prisustvovali pogledu na nešto užasno što ih se u tom trenutku neposredno ticalo. Pojavom antičke tragedije javljaju se glumac i pisani predložak, intelektualni otklon i mogućnost neprisutsvovanja. Predantički ritual, odnosno mit, transhistoričan je način mišljenja čije tragove možemo slijediti kroz cijelu povijest. Otud izvire njegov politički kontekst, i to ne kroz komentiranje događaja već kroz mogućnost nesvakidašnjeg koju pruža kazalište. *La discesa di Inanna* (1989) uspostavlja kazalište što označava borbu protiv carstva svjetskih sila, a od gledatelja traži prepuštanje i zaborav svih okova kulture što je zamrznula sve Tajne i sama se okovala vlastitim okovima slavne smrti. Ikonoklastički teatar nudi vrijeme Kairosa, vrijeme mogućnosti. Ritual užasom poništava vrijeme. Ovo transhistoričko mitsko Artaud nalazi još samo u Senekinim tragedijama. Nije li užas dvadesetoga stoljeća, bez ritualnog i religijske dimenzije ipak samo gluh užas svakodnevnice i ne prestaju li usporedbe već ovdje?
Uputimo li se tragovima Artaudove historičnosti, možemo možda doći do izvora onoga kazališta čiji su ikonoklasti nastavljači. Ikonoklasti se naslanjaju na teatralnost tijela i glasa, a ona se ne može detektirati drukčije nego poniranjem u posao kazališnog povjesničara. Koja odrednica zbližava ikonoklaste i odvaja ih od mnoštva drugih pravaca u današnjem kazalištu? Otklon od psihološke glume nije dovoljan. Povijesni luk od rituala preko antičke tragedije do suvremenoga kazališta na svjetlo donosi nekoliko elemenata: krik, smijeh i raskomadano tijelo.
Kad Edip spozna incest ili kad Jason gleda kako mu umiru sinovi javlja se *trenutak manjka riječi*. Bol se razbuktava pred eksplozijom, potom govore, a između dvaju stanja umetnut je krik. Kad Tezej dozna da je Hipolit nevin, i da je odgovoran za njegovu smrt, grize se od bola, urla očiju okrenutih Kiklopu. Pokaže li glumac svakodnevnu gestikulaciju, izusti li čak i krik iz dubine, postaje smiješan. Između takvog krika i sofisticiranih riječi što će uslijediti postoji neugodan kontrast. Trenutak suočavanja s užasom, ostatak rituala iz predantičkog doba, jedini je u kojem prisustvujemo nečemu što nas se izravno tiče.

Problematika krika (odnosno ritualnog *trenutka između*) formalni je sadržaj "Zločina i kaz(n)ališta" Ivana Staneva. Na bogatom intelektualnom materijalu podložnom psihološkoj interpretaciji. Stanev neprestano prokazuje *trenutak između* spoznaje odgovornosti i njenog verbaliziranja. Dramaturgija krika radikalno je rastvorena u zadnjim predstavama skupine Raffaello Sanzio. Horacije u *Amletu* (1992) preuzima Hamletov krik, prikazuje ga iz druge ruke, a samo glumac koji glumi Horacija koji glumi Hamleta slobodan je, kao u diletantskom kazalištu, posegnuti za psihološkim opravdanjem. Krik velikoga patnika pripada čovjeku koji je već zakoračio u drugi svijet. Taj krik dolazi od drugdje, u njemu nema više ničeg čovječnog. Velika tragična usta ispuštaju jedva čujan smrtni hropac, a publiku podilaze žmarci više nego od krika iz utrobe. Tu se približavamo Senekinom čudovištu koje nije sazdano od djelovanja, već od veličine. Čovjek u škripcu svoju nesreću ne može izraziti kodovima svakodnevne komunikacije. Ne obraća se ljudima, niti poziva upomoć. Otkriva novi identitet u svijetu čudovišta.

Ista analiza vrijedi za krvave prizore. Senekine tragedije često na scenu prizivaju raskomadana, krvava tijela, ostatke, ruke i odsječene glave djece. Realističko prikazivanje krvavih ostataka nespojivo je s estetskim značenjem prizora u antičkom kazalištu. Pokušavajući rekonstruirati raskomadano Hipolitovo tijelo, Tezej nastoji oblikovati *puzzle*, posljednju sliku sina koju će urezati u pamćenje i koja bi mogla biti kip na njegovu nadgrobnom spomeniku. Tek će tako Hipolit zauzeti svoje mjesto među ljudima i biti rehabilitiran. Njegova stravična smrt postavlja ga među mitska čudovišta, nije zaslužio "lijepu smrt" iz tragedije.

PARAFRAZIRAJUĆI ARTAUDOVU MISAO O TRAGEDIJI KAO OTVARANJU ZABRANJENIM TAJNAMA, KOJA JE IZVAN I IZNAD ČOVJEČNOSTI, KOJA GRANIČI S LUDILOM I RELIGIOZNIM, POSVE SMO BLIZU SUVREMENOME UŽASU KOJI JE SREDIŠNJI MOTIV IKONOKLASTA

Tijelo je tek izgubljen oblik, i postane li na pozornici meso prikazano barem okrvavljenom plahtom nikad ne može zadobiti simboličku vrijednost Tezejevih riječi i pokreta. Tijelo Cezarovo u predstavi Raffaella Sanzia najtočnija je estetska realizacija "lijepoga tijela". Glumac koji tumači Cezara je star, a njegova smrt predočena mramornim kipom Cezara u punoj snazi, izaziva najdublji osjećaj nepopravljive smrti ljepote, priziva definitivnu smrt koja dovodi u pitanje vjerodostojnost mogućnosti višekratnog umiranja glumca u psihološkom kazalištu. Antonija igra laringektomiran glumac što mu posve onemogućava zanos i osjećajnost. Kasija i Bruta u drugom dijelu *Julija Cezara* nazvanom *Psiha* predstavljaju dvije anoreksične glumice. Pozornica simulira neku vrstu postumnog kazališta učinjenog iz svega što ostaje nakon smrti akcije ili prije akcije (odnosno u mitskom).

Novum ikonoklastičkog teatra predstavljanje je glumčeva tijela onakvim kakvo jest, bez razotkrivanja svojstvenog tradicionalističkom kazalištu. Ikonoklastička akcija usredištena je u tijelu: kao što Senekina Medeja opet postaje djevica, a Tijest u svom tijelu nosi sinove, tako nas i *Gilgamesh* (1990) vodi tamo gdje jezik još nije otkriven i gdje je simbol jedini nosilac smisla. Tijela pasa i muškaraca u predstavi potpuno su izjednačena, nejezična veza uspostavlja se spolnim kontaktom. Tijelo Senekinih junaka neodvojiv je dio njegove tragične osobe. Ako se antički čovjek ponajprije određuje svojim tijelom što ga kao smrtnika razlikuje od bogova, to se tijelo kao potencijalno besmrtno razlikuje od životinjskoga. Tijelo antičkoga čovjeka različito je od našega: prvenstveno kulturološko ne čini životinjski dio čovjeka suprotstavljen duhu.

ISHODIŠTE ZA GENEZU I RAST PREDSTAVE KOD IKONOKLASTA NIJE TEKST ŠTO BI GA VALJALO ANALIZIRATI ILI KONCEPTUALNO ISTRAŽITI. IKONOKLASTIČKA PREDSTAVA NASTAJE IZ IMPULSA A PROMIŠLJANJE I INTERPRETACIJA DOLAZE TEK POSLIJE. RIJEČI SU GLAS POTREBAN ZA TRANSMISIJU PRIMARNOGA IMPULSA, A NIKAKO SREDIŠTE KAZALIŠNOG ISTRAŽIVANJA

Senekin je čovjek jedinstven glas (kao i čovjek Raffaella Sanzia). Današnji gledatelj naviknut je odgonetati monologe kao unutarnji tok izgovoren prirodnim glasom. Senekine upute govore da uznemirujuće kod Fedre ili Medeje nije to što urlaju ili se grče nad svojim nemogućim ljubavima. One to čine glasom što se gubi. Monologiziraju jer više ne čuju ništa, nikoga ne dozivaju poput mentalnih bolesnika čiji glas varira od snage do čudovišnih boja, bez ikakva odnosa s onim o čemu govore.

Masoch (1993) ukazuje na Masochovo ironično držanje spram bračne veze sa ženom koja ga neprestano kažnjava. Njihov je odnos ljubavni, erotičan, ali pod krinkom legalnosti Masoch uspijeva prekoračiti brak time da ga striktno poštuje. Smijeh u Senekinim tragedijama dolazi od prokazivanja ozbiljnoga u ljudskom moralu, priziva banalnost filozofije života. Raffaello Sanzio katalogizira duboku mudrost maksima (čija su značenja antičkoj publici bila dobro poznata). Kao što Senekine tragedije nisu imale didaktičku zadaću, tako i u ikonoklasta svatko uzima ono što hoće.

Ivica Buljan je dramaturg, redatelj, ravnatelj Drame HNK Split i član uredništva Frakcije

key words

Editorial

In the contemporary study of performing arts, few subjects seem so dominant as the theme of sexuality. Today, no serious theoretical attempt at analysing performativity or representation of the self will avoid the problems posed by sexual praxes and practices, having the discoursive practices of feminist theories, gay and lesbian studies, gender studies, etc., at its disposal to that end. Although a keen reader of recent foreign theoretical literature may already feel saturated by the proliferation of new texts (and performances) of this kind, one could not say that in Croatia such literature has gained relevant status (at least in the analytical writings on the theatre). As for the theatre praxis, the following statement by a prominent young female theatre director seems paradigmatic: "I hate the male/female writing dichotomy, for where would then gay writing belong?"

Preparing this issue, in which you can find translations of several most important European and American authors, as well as a few Croatian texts, we have encountered the problem of writing about representation and performance of heterosexuality. We believe to have tackled this problem, even if only indirectly, in a text or two. Due to the number of texts and the diversity of the authors by means of which we wanted to address the theme of sexuality, part of the material will appear in the autumn issue...

In this (double) issue we have again included the subject of iconoclasm, already broached in our first number. The majority of the texts published was read at the symposium on iconoclasm held in Cardiff, and therefore seem to offer an interesting insight into the context of the programme of this year's *Eurokaz*. Because of the number and length of the texts through which we intended to approach the issue's two main topics, such interesting features as the interviews with Eugenio Barba, Judith Malina, Arianne Mnouchkine will have to wait until autumn. The late Jerzy Grotowski will be the subject of several articles in our next issues - issue # 14, to be published in a joint effort with the *International Summer Theatre Festival* in Hamburg and the *Aarhus Festival*, and issue # 15, which will focus on the problems connected to the very act of dancing, acting and performing

FRACTIONS



10 Ivica Buljan (Interview)
Perpetrators of the Crime of the Imagination
key words: theatre role-models, director-dramaturg relationship, actor-text relationship, body of dramatic text, Koltes, Pasolini, interpretative freedom, performer's physical expression, significance of desire



16 Ivana Sajko
Renaissance of Collectivism
key words: Fractal Falus Theatre, manifesto, *Tin Soldiers* project, lead motif, Saturnism, Internet, binary codes, recruiting audience, abolishing identity, collectivism



20 Slaven Rogošić
Illyria at the Centre of the Earth
key words: *Twelfth Night*, Shakespeare, Eduard Miler, Illyria as underground, problem of self/delusion, androgyny, Kott, transvesting metaphors



24 Marin Blažević
How to Begin? Perhaps by Stepping Over!
key words: Bobo Jelčić, Nataša Rajković, *Retardations,Uncertain*

Story, acting / non-acting, fictive - real, realism, reality on stage, process, metatheatricality, self-referentiality, theatre within theatre, everyday life



30 Ivana Sajko
Inscription of the Emotional
key words: Los cazadores de saudade, choreographer Bebeto Cidra, Zagreb Dance Company, desire as pleasure of pain, desire on stage, lyric quality of movement



32 Dubravka Crnojević-Carić
Life is a Marathon, Life is a Parade
key words: *Marathon*, Branko Brezovec, polyphonic structure, war from aesthetic position, global metaphor of marathon, actor's physical energy, director's oppositional position, subversives, kitsch



36 Dubravko Mihanović and Pavlica Bajsić
Hiding Behind the Sun
key words: Rene Medvešek, *Č.P.G.A. Mr A's Amazing Maze Plays* by Alan Ayckbourn, sphere of action of the Good, children's theatre for grown ups, being apolitical as political option



40 Marin Blažević
Marin's Dreams - Dum! Shift - Detachement - Retreats Croatian Theatre of the Late 90s: Part 1
key words: classification, qualification, institution, politics, directing, acting, performed text, Croatian theatre mainstream



45 Sibila Petlevski
Capital in Drama, No-Risk Performance
key words: Georg Kaiser, *From Morning To Midnight*, Baletić, dramaturgic tenets of expressionism, Keiser's pessimism, actor's energy, functionality of music and set design

48 Mario Kovač
Main(s)cream
Junak našeg dobra (Hero of our Farm)
key words: *Hist(o/e)riad*, ZlatkoVitez, self-referentiality, iconography of pseudo-wittines committed



PRO MEMORIA

50 Theatre Workshop "Pozdravi"
key words: Ionesco's impressions of the performance of *Pozdravi*, raising awareness of the actor, raising awareness of the actor's personality, movement become expression, actorial expressiveness, pedagogical meaning of theatre work, the collective

SEXUALITY



58 Josette Féral
From Text to Subject. Conditions of Writing and Discourse in Female Gender
key words: male discourse, difference, feminist criticism, Luce Irigaray, psychoanalysis, constitution of the subject, female/male sexuality, "to speak woman" (parler femme), simultaneity, theory of fluids, Helen Cixous, the Law



63 Not Your Bitch
key words: presentation of a young female group, emancipation of women, resistance to social stereotypes

64 Elin Diamond
Performance and Temporality: Feminism, Experience and Mimetic Transformation
key words: feminist performance art, temporality, history, postmodernism, Walter Benjamin, dialectical image, Jetzeit, experience, performance mechanism, performance art, aura of the body, modernism, psychoanalysis, mimesis



72 Valerija Vendramin
Transvested Stage: Renaissance Costume and Sex
key words: renaissance theatre, transvestitism, cross-dressing, costume, being effeminate, props, symbols, shifting of the sex, fetish



76 Sue-Ellen Case
Performing Lesbian in the Space of Technology
key words: feminist theory, queer theory, new technological media, internet, screen, gaze, active and passive pleasure of the gaze, objectified woman, the body, film, loss of focus, gaze formed sexual difference, cyberspace, screen saver, claiming the territory



82 Nataša Govedić
The Act of Reading the Body
key words: woman as possible excess, female self-denial, machismo, patriarchal standards, Croatian women directors: Ivica Boban, Nataša Krstulović, Nataša Lušetić, woman as the object of desire/rape



88 Iva Nerina Gattina
Thoughts on the Meaning of Androgyny in Dance
key words: sexuality in dance, feminism, gay scene, androgyny as solution of male - female social constructs, rejection of gender and sexual identity in choreography

90 Ivica Buljan
Saint Foucault and Pleasures For All
key words: David Halperin, Foucault's definition of power, Act-Up, homosexuality as signifier of heterosexuality, queer-normal opposition, pleasure as privilege of anonymity

keywords



92 Leo Bersani
Loving Men
key words: homosexuals as victims of homophobia, discrimination of lesbian groups, cultural origin of sexual instincts, Tony Kushner: *Angels in America*, male feminism, queer theory, exclusion of the sexual from the political, new definition of homosexual identity

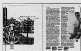
96 Nataša Sukić
Sexualisation of the Media
key words: Slovene festivals: City of Women, Beauty of Extremes, Lesbian and Gay Film Week, politicising sexual identities, art as determined by new social critique, human body as semiotic instrument, personalised culture, legalisation of pleasure

102 Zlatko Wurzberg
Queer
key words: challenging heteroidentity, queer way of life, freedom of the body as abolition of reproductive duty, gay experience

103 Camille Paglia
Homosexuality at the fin de siècle
key words: modern homosexuality, two main types of male homosexuality, male identity, male desire, anonymous sex

104 Darko Lukić
Is There Such a Thing as Gay Drama?
key words: John M. Clum, Staging Gay Lives, anthology of gay drama, definition of gay drama, elitism of gay culture, genetic homosexuality

106 Ramsay Burt
Nijinsky: Modernity and Heterodox Representations of Masculinity
key words: Fokine, 19th century ballet, male solo, male power, heterosexual male norms against dancer's sexuality, expression of homosexual experience, Russian ballet, Diaghilev, androgynous characteristics of Nijinsky's dance, third sex, homoerotic spectacle



112 Suzana Marjanić
The Androgynous (S)he
key words: Third Body, Snowhite and Seven Dwarfs, androgyny, androgynous gender as third sex/gender, Aristophanes' anthropogenics myth of origin, Plato, Ovid, androgynous mirror and shadow, transsexual body, *The Jungle Book*, Janusz Kica, Baudrillard, rebis, gender/sex transmutation, opposites reconciled, *Orlando*

CLASSIC AUTHORS



122 Jacques Lacan
On Pleasure
key words: pleasure (jouissance), Other, the body, love (amur), analytical discourse, super-ego, other sex, sexual being



127 Slavoj Žižek
Otto Weininger or "Woman Does not Exist"
key words: "Sex and Character", narcissistic desire, woman as object, fall into sexuality, Lacan, ontological mendacity of woman

131 Sarah Kofman
Hebbel's Judith
key words: Judith and Holofernes, Hebbel, Freud, psychoanalytical argumentation, female penis envy, fear of castration, crime as revenge for loss of virginity, Judith as Holofernes' double



136 Julia Kristeva
Romeo and Juliet: the love-hate couple
key words: Romeo and Juliet, Shakespeare, marriage-antinomy of love, Juliet - female desire permeated by death, Romeo - solar metaphor, heterosexual love as identity takeover, impossibility of pleasure



140 Michel Foucault
Excerpts from Lectures of February 26 and March 12 1975.
key words: body as flesh: qualification and disqualification, indictment, body mechanisms, possession, analysing the body, discourse, examination, confession, control, child sexuality, parental body, incest, masturbation



144 Nadežda Čačinovič
The Case of Judith Butler
key words: Judith Butler: bibliography of, Martha C. Nussbaum: critique of, normativity of sex, identity of the subject, social gender



146 Judith Butler
Performative Acts and Gender Formation: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory
key words: act, acting, phenomenology, gender acts, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, the body, speech act theory, gender, feminist theory, heterosexual contract, gender reality, expressive model of gender



154 Lada Čale Feldman
Performance Trouble
key words: feminist theory, Wittig, Kristeva, Foucault, Derrida, Lacan, Žižek, de Beauvoir, Paglia, phalogocentricsm, female subject, fragmentation of sexual signs: biological sex and culture encoded components, homosexuality, heterosexuality, reproduction, mother, performative theory, Turner, theatrical disclosure of performative illusionism



166 Isabell Lorey
New Possibilities for Action?
key words: Judith Butler: reception of , critique of, perforamativity, constitution of the subject, subjection of the subject, power of the subject, lack of reference, melancholy, guilt



ICONOCLASTIC THEATRE



172 Gordana Vnuk
Festival of Iconoclastic Theatre
key words: mainstream, postmainstream, Soc. Raffaello Sanzio, Goat Island, Compagnie des Loups/Gustl, BAK-Truppen, Branko Brezovec, François-Michel Pesenti, antipsychological theory, Deleuze-Guattari, instability of the subject, "to be and not to be," actor, text, tradition



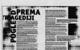
176 David Roden
Iconoclasm and the Rhetoric of Energy in Societas Raffaello Sanzio's Hamlet
key words: iconoclastic theatre, W. J. T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*, rhetoric of iconoclasm, Freud, theatrical image, Western mainstream, *Hamlet's* energy: figural and rhetorical, electrical engines and a spark generator, Artaud



180 Bernard Andrieu
Iconoclastic Text
key words: Pesenti's theatre, actualisation of the body, incarnation, acting as embodiment of physical presence, the body freed from conventional text



182 Ric Allsopp
On Immobility
key words: BAK-Truppen, Societas Raffaello Sanzio, Goat Island, zero degree of theatre: representation, corporeality, identity, presence, Heiner M(ller's "post-dramaturgy", immobility of audience and of image, repetition as immobility



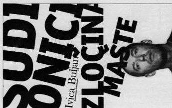
188 Ivica Buljan
Iconoclasm - a View on Tragedy
key words: Eurokaz, Cardiff symposium, iconoclastic theatre, impuls, from ritual through classical tragedy to contemporary theatre, scream, laughter, dismembered body, Seneka

Translated by Tomislav Brlek

Accomplices in a Crime of the Imagination

A cyber-interview with Ivica Buljan (work in progress)

INTERVIEWED BY IVANA SAJKO



F Leaving your theatrical experiences aside for the time being, let us first consider your motives for going into theatre. You enter the stage through the text, but if it is one of your primary incentives, whose text are we talking about: yours or somebody else's? This should provide us with an opening for an interview which might specify the phantom authorship of the dramaturg as opposed to the playwright or the director. Since, amongst other things, your dramaturgical vocation did not come as a result of opting for a pre-established professional Drama Academy course, what personal drives define dramaturgy as your field of creation?

BULJAN: I went to study Political Science, but only because I wanted to write (political science was synonymous for journalism) and to go on from where I left off in secondary school. At the age of 18 I was interested in all kinds of things. I wrote articles ranging from the usual stuff for *Studentski list* and *Polet* magazines, to commentaries (for example, on the feminism debate between Slavenka Drakulić and Igor Mandić, so romantic from today's point of view), obituaries (the most beautiful one was Marguerite Yourcenar's) and theatre criticism. In my second year I enrolled on a course in Comparative Literature and French. Everything revolved around the text and my passion for journalism and literature has never diminished. Eurokaz played a pivotal role in my life, as theatre suddenly took precedence over everything else, the text included. It changed me aesthetically, ethically, intimately. I discovered a world I had known very little about before, a world which embraced everything without leaving anything out. Zagreb became a place where you could follow the latest developments. Out of nothing - Rosas, Wilson, The Wooster Group, Raffaello Sanzio, Hinderik (some on video, but none the less...) The other crucial event was my collaboration with Brezovec on *La Traviata*. I used to keep a rehearsal diary which got lost, like all real diaries should. I never published a word. I was grooming myself for it with Matan's notes from the Coccolemoco period in mind, reading everything I could lay my hands on, from the Bible to love theorists and pulp. Brezovec was a real teacher and in my opinion, he is the greatest theatre connoisseur we have. Then came Taufer's invitation, I got to be his dramaturg and a dramaturg in general. Through practice, reading, watching, listening, without previously setting foot in the Academy.

F With the double experience of a dramaturg and a director, you might be able to shed some light on the way those two "theatrical roles" relate to the text. I am interested in the actual process of work. Let us skip what I consider to be superfluous dilemmas over whether or not it is legitimate to intervene in a dramatic text, and regard this sacrosanct text as an open book yearning for a multitude of interpretations. Is it possible to say who opens it wider? The dramaturg or the director? In other words, if these and similar measurements are indeed impossible, how would you define the difference between the work of a dramaturg and that of a director? Is it about a reading and its enactment, about a choice of a private motive within the body of dramatic text and the staging of the text with respect to a possible semantic expansion or restriction of the motive on stage, is it about an invisible process which begins with dramaturgy and ends in theatre direction, or do they perpetually intertwine? Does this joint venture never go beyond intuition and dissolution, incapable of foreseeing or guaranteeing its aim, having no consecutive course - does it linger on an intimate fixation according to which the spirit of the interpreter should, through his own interpretations (and understanding capacities), invest the spirit of the text without thus becoming its author?

BULJAN: I am not a dramaturg-turned-director, nor do I merely think of myself as a director. When I direct, I feel like a dramaturg, while as a dramaturg I find it difficult to tell the two processes apart. I chose my directors and they chose me with the link between those two creative processes in mind. Whether accidentally or not, I have never worked with directors who had graduated from Zagreb Academy. I have never studied with teachers, but apprenticed with masters, regardless of whether the experience was second-hand (in Slovenia) or first-hand (in France). My attitude towards the text is ambivalent, resulting from a clash of two "schools": the Slovenian, with its violent interventions in the text and the French, which prostrates itself before the text (and definitely not

before the idea of "what the author had wanted to say", so dear to our critics and learned theatre experts), before the very body of the text. When one chooses the Body (love), it is the first glance that counts, the private motive, as you call it. After that, there is no semantic expansion, only restriction, concentration on details. If it is intuition that comes first, it cannot be followed by incessant dissolution. What I value highly is the rigour of thought, a firm structure which, after an initial dramaturgical analysis, tends to become even more barren as you proceed towards the actual staging. First I listen to the text. I start from what is simple and only then can I decompose the text to find ideas within it. It has to regain its simplicity in the end, but the surface has inevitably been altered: along with the actors, I have emerged from a long process of searching and analyzing. I sometimes have to provide the actor with psychological insight into the text, but that is something I try to avoid as much as I can. I never insist on it. I am more prone to formalism, since I present ideas from a distance. I try to present the text and not to interpret it. I leave that to the audience.

F Have you ever cringed from the wealth of possibilities laid before you by the text, from the openness which provides you with a dozen ways of expressing yourself? You have translated and staged (as a dramaturg and a director) both Koltès and Pasolini. What is one to do when faced with a body of overflowing sentences, with a profusion of thoughts where each one of them has at least several equally legitimate and unreliable referents? Which is the one you choose for yourself? Where does the intimate choice of the hermeneutic line you will follow throughout the text originate from?

BULJAN: Koltès, Pasolini and Tsvetayeva are poets of the monologue. The question of the hermeneutic line is very complex. Whichever you choose, at some point you are bound to face the actors and unanswerable questions. Of course, answers can be invented. Once again, I would like to stress that conquering a text is like conquering a body. When I first read *In the Solitude of the Cotton Fields*, I immediately fell in love, but I could not tell why. Naturally, you can always come up with answers, but those are simply speculative. The text is to be discovered like a lover: through actor's gaze and voice, through the way he moves, his whole body. My rehearsals do not begin with analysis but with reading. I listen to what the actors are saying. I either understand them or I don't, I ask them to repeat what they have said until I am sure I have grasped what they are telling me, *they* and not the author. I have recently attended a conference on Pasolini's theatre with some of the top experts in the field. Regardless of the participants' specialties, their text analyses were remarkably similar, which can be put down to habit, common readings, the inability to separate Pasolini's life, his films, essays and his theatre manifesto from his dramatic writings. His actress Laura Betti was there as well, and she just did one of his monologues. She must have achieved her ease and simplicity by the same arduous method I recognize in Ana Karić who cannot sleep if she has not "found" the sentence which lingers on the tip of her tongue. And there is only one way to say it, or the pain of the search.

F Do you feel that "difficult" texts such as *In the Solitude of the Cotton Fields* are deliberately open-ended? Is that what makes them so outstanding?

BULJAN: Why do I like Euripides', Seneca's, Racine's, Tsvetayeva's, Pasolini's and Koltès' texts? Their vitality defies my ignorance. To penetrate them somehow seems improper, it is an encounter between an average sensibility and a privileged moment. In the earliest stage I identify myself with words, leaving reality and action aside. *In the Solitude of the Cotton Fields* is the top of a pyramid built on tragedy, that is to say on action in language, in monologue. With Tanja Tadić, I started translating the text in order to confront it. I don't know how many different versions we had, but even today, as we read it, we still feel the doubt lurking behind every sentence. The ´more I learnt about Koltès, the more complicated *The Solitude* became, while the story grew simpler. The starting point should be kept simple: two men meet on the street at night. One of them offers something to the other - we do not know what it is - while the other refuses to say what he wants; the exchange goes on until they come to blows. And that is all.

F You have said that you try to avoid building the piece on the authority of your own idea of the text. In other words, you minimize such suggestiveness in order to leave the audience the pleasure (or the pain?) of taking part in the experience. Are you afraid of what Pavis terms as "the creative response of the audience", namely, that the very openness of the piece might turn into elitism and obscurity, since spectators rarely dare to get intellectually or emotionally involved in what they are watching . I get the impression that Croatian theatre audience of the nineties has got used to passive drifting within a theatrical time which always provides it with a fresh supply of identical and self-sufficient scenic signs. The director's trust in such a "drifting spectator", or an auctorial distancing which makes room for independent thought, either leaves the spectators unable to intervene or, which is even worse, invests them with the capacity of erroneous reception (as when the perception of an open sign is assimilated to a previous experience of restricted signs with explicit messages).

BULJAN: In our theatre, the "creative projection of the audience" has been minimized. Directors and actors are largely to blame, the audience to a far lesser extent. Moviegoers can see the latest films, curious readers can easily procure books, while theatre audience is doomed to modest small town productions. Few are the critics familiar with the European mainstream. Others adapt their criteria to local innovations. Sensationalizing the so-called independent productions corroborates esthetic and ethic irresponsibility. Chereau, Stein, Bausch, Grueber, Wilson... They are not just masters of contemporary theatre, their names are units of measurement. The audience is not liable to know them, whereas if I don' t know them, I should not be in this business. For a "spectator doomed to drift", erroneous perception is a huge problem. The ideal spectator is free, both economically and intellectually independent. Such spectators are very rare around here. All the aesthetic proceedings I use in my pieces are pre-existent. I did not invent any of them, nor do I try to present them as my own inventions. When the actor's body takes over the voice of the text, the rest is a matter of director's art. Specifically, of representing his personal or adopted experience. However, what is being offered to the audience is the so called ready-made psychological realism of the worst kind, a closed world picture. If you offer freedom of choice, few will accept it.

F Let us consider the reception of your pieces in relation to the somewhat unrealistic question of the ideal spectator (what I have in mind are not theoretical divisions, but your intimate interlocutor in the course of work). Is it the author, Pasolini, Tsvetayeva...? The actors? Is there a more ideal recipient, as in "elitist theatre". How do you perceive the situation which underlies this term?

BULJAN: If there is an elitist and incorruptible audience, it is secondary school students. If they like the piece, they'll watch it, if not, they'll make loud comments or leave the theatre. I like having an ideal spectator in mind when I work. If it wasn't for this projection, I wouldn't know how to steer the rehearsals towards the ultimate objective. The way I see it, theatre direction is a desire to express things that cannot be said - and I succeed only every once in a while. Success is a phenomenon that occurs when a subtle arrangement of flesh and words excites the spectator's imagination to an extreme degree. At that moment the spectator and I become accomplices in a "crime of the imagination", as Mishima put it.

F The lives of the authors you mention prefigure their work in an almost aggressive way. In other words, what they have left

inevitably bears the stamp of their life stories. The understanding of Koltès' obsessions and death, of Tsvetayeva's tragic destiny and Pasolini's obscure murder, the awareness that they have all been marginalized into minorities challenging a conservative and prejudiced society, either with their homosexuality and atheism or by different theoretical and philosophical attitudes (like Artaud and Foucault), is a direct provocation of mediocrity (although they had no intention of making it a feature of their work). We are talking about authors whose work has been (tragically) reaffirmed through their lives. Does that affect your choice?

BULJAN: I prefer an intensive life to a dull one. As an adolescent I was a Morrison and Janis Joplin fan, certainly not only for their music. In literature they were joined by Rimbaud and Artaud; Koltès, Pasolini, Tsvetayeva, Mishima and Guibert followed. It is the fearless, death-defying intensity of life that makes their literary worlds so enigmatic. Violence, beauty, intensity: the formula was established by Rimbaud. Their works reveal the pain of the actual experience. It is sometimes difficult to separate the author from the work. Their extraordinary deaths cast a prophetic light on our readings. It seems as if the texts I have worked on deliberately avoid automatic provocation. The audience associates it with authors' names. As a "shocking" film director, Pasolini was bound to provoke, while *Pylades'* audience was stunned by the poetry of the play. Koltès rose to stardom by dying of AIDS; Mishima by committing a ritual suicide. We cannot help but see Koltès' Dealer as a male figure of the Angel of Death, or suggest an erotic attraction to subproletariat in Pasolini, as well as Tsvetayeva's self-identification with Phaedra. After all, the choice belongs to whoever is making it. In the course of work, the original attraction towards the author gradually disappears, but the spectator feels it straight away, and it may well be the reason why he decides to buy the ticket.

As a director venturing into the field of the so-called automatic provocation, with subjects that challenge the dogmatic framework of social righteousness, propriety and sexuality, you take a huge risk of presenting a "theatre image" which is diametrically opposed to the silence and ignorance of the audience (at least its majority). Your pieces subtly reveal forbidden, "inappropriate", thwarted desires. If in *Phaedra* or *Pylades* those desires afflict characters named after mythical figures, it is not only to reintroduce the problem of freedom of personal choice of love, but to give it an almost historical dimension by stating that an obstacle, a wall, a feeling of guilt or an obstructive, nameless sin must always come between two lovers. What is your artistic obsession or desire in that respect?

BULJAN: Zlatko Wurzberg's text on *Phaedra* was entitled *Perfect Lovers*. Isn't the love between Hippolytus and Phaedra, or the attraction between Pylades and Orestes or Electra and Pylades so perfect because impossible? Wouldn't that be the reason why those Greek passions have become formulas we still uphold? If you remembers the pain you have suffered, that means the pain is still alive in your body and that words can easily bring it back to life. The time of the classical hero begins when he refuses to commit his pain to the past, when he refuses to forget it. Tragic memory is monstrous because it is eternal. The actor's task similar to magician's: they must both revive our hidden mythic formulas.

I insist on the term *desire*, associated not only with the energy of the content, but with the language of the form you use. It is a kind of a driving force incorporated within the Artaudian body of the performer. How do you train, move, "form" your actors? How do you make them feel/want the word with their bodies? Since Slovenian theatre output is of superior quality to ours, and having directed there, do you see a difference in the attitudes of actors when what is expected of them is total commitment, as opposed to a passive use of their organs of speech (to which our theatre tends to reduce them)?

BULJAN: Until recently, I used to stress the difference between Slovenian and Croatian actors, but I cannot see it any more. The only difference I can see is the one between specific performers. Our respective choices (because they also have to decide whether they want to work with me) are conditioned by desire. My sole reason for doing *The Name on the Tip of the Tongue* was Olga Kacjan. I wanted to do *Phaedra* for Robert Waltl, Senka Bulić and Ana Karić, driven by attraction to Let 3. I had more experience in physical theatre, which made my Slovenian piece more physical. Each situation pointed to a head, a back, a pair of arms or shoulders. There were four scenes from which the text had almost vanished, and only a couple of sentences remained. Bodies talked. On *Phaedra*, we worked with speech from the very beginning. The correct reciting of poetry created a kind of a choreography. My Slovenian experience of the physical and my Croatian experience of the verbal either made me drop them both or combine them. Our immediate experience of things is invariably superior. I am currently working with young people from Split who have no theatrical experience. In order to be able to rehearse with them I first wanted to see them in situations where they felt secure, on the Esplanade, in clubs, at concerts. When I had understood this security, the rehearsals became an exercise in encountering the audience, which would turn into a performance each time they'd show it to someone. When I work with them, I start from simple questions, just like I do with professionals: how to walk, how to sit on a chair, how to take an object, how to speak.

In *Pylades* you have virtually used the performer's body to the utmost with respect to the body of the text and the basic premises on Pasolinian dualities. The clash of opposites was enacted through the polarities of sex, physique, age, even music. Paradoxically, a body whose movement has been minimized has a stronger, more convincing impact than a body directed in such a way as to be dynamic and attractive. What are the potentials the performer's body provides you with, how do you perceive and recognize his or her personal energy? Is it possible to direct it or does that depend on the actor alone?

BULJAN: I am chiefly interested in the intimate energy of the actor. My task is to direct it towards its goal. In Pasolini, as well as in classical tragedy, there is no action on stage. It must be hidden within the performer. The use of the term *performer* is deliberate. Actors are usually taught the psychological and naturalistic style of acting, whereas in my theatre psychology and interpretation are not essential. I am supposed to come up with questions, not to provide answers. I leave the interpretation to the public. The concept of *Pylades* was very simple. I adopted Pasolini's division into episodes with the Chorus as the presenter. In part one Orestes and Pylades want to introduce democracy in a backward country. In part two they break up over conflicting views of how the new state should be organized, in part three they both try to put their ideas into practice but do not succeed. The Eumenides, the Furies, and Athena intervene. As soon as I had clarified the structure, I achieved freedom in the very heart of the story. The same applies to *Phaedra*, only its diagram is much simpler. Then came the work with actors. Dunja Vejzović, Dragan Despot, as well as Prlja of Let 3, are equally insecure on such a ground and that is what makes them so great. I see no point in working with self-confident actors. Above all, actors should know their own bodies, and realize that it is the body that makes us special and different. Each voice has a different sound, each body a different shape, movement, stance, walk. "My" actors do not pretend to be dramatis personae, I try to make them understand that they always remain themselves. My work with them does not boil down to their training to be other people, but to trying to emphasize the beauty within themselves.

Translated by Vlatka Valentić

Renaissance of collectivism

Fractal Falus Theatre: Tin Soldiers 1.2
The Ambassador Hotel, Split

WRITTEN BY IVANA SAJKO



"The FFT is a self-evolving organism the biochemistry (011010101) of which, depending on the time flow, takes on a different form (10010)"

The Tin Soldier is left to the influence of time which will frame it within a five-year break. The concept of the Fractal Falus relies manifesto-style upon the discourse imposed by Slavoj Žižek to The Communist Manifesto in his preface "The Spectre Haunts Still!". On the other hand, within the performative boundaries (i.e. stepping out of the strictly "theatrical" means of expression), the FFT follows in the footsteps of what is perhaps the strongest Slovenian theatrical legacy, referring to the works and poetics of Dragan Živadinov. The absorption of the models continues their progress towards self-definition, towards artistically independent creative organism which is, at he moment, recognized mainly as an individual system of thought in which the individual attitude is encompassed by the attitude of the whole group - to explore contemporary reality. The answers are given in the stage manifestation which increasingly finds its theatrical solutions by means of its thematic preoccupations, completely subjecting the dramaturgy and stage iconography to the ideological coherence. The proof of that is furnished by the new level of the performance Tin Soldiers which has, in comparison to its fist act (performed on the Eurokaz '98), been re-formatted into an action the quality of which no longer directly invokes The Manifesto, and which has begun to function explicitly as a *mise-en-acte*. Tin Soldier, Act One, has stepped out of the mainstream of theatre impotence, extending its performative concept to the complete engagement of the performers, by means of their need to leave an explosive trace of their actions, by means of their vigorous attitude that: "all that is solid and durable turns into smoke, all that is holy is being desecrated and people are finally forced to see their position in life and their relations with others for what they are". The political reaction of the FFT was not aimed at the local, but at the global capitalist morality, wherein the apparent dismantling of ideologies abolishes nothing but solidarity, while ideological fundamentalism is enhanced. From the stock market to the barracks. The very need for the reaction has provided the potentials for the superstructure of the theatrical expression. But since we are beginning retrospectively, let the past be bracketed: (The first act was a weird hybrid of the two opposed tendencies: performance art and traditional performing formula, in which the latter performance, placed within the framework of perfomance art, designified its context. Overacted, stuffed with literal signs and unable to express itself consistently by means of physical interaction performer-audience alone, it created a spectatorial detachment with regard to the then still pretentious aims, for they failed to express anything but well known state of affairs and in the worn-out clich(s at that. Therefore representation became storytelling. Unconvincing, just like any suggestiveness.)
For the record - to mark the progress.

**"The subject of the performance is lead (10101)
and all its connotations
as regards the metamorphosis
and acting"**

The FFT reflects the ideational continuity of its five-year project through the motif of lead, using it not only an identification mark of reality, but also as a signifier (of death, collapse, destruction...) of complete mythological and historical chronology. It begins with Kronos, i.e. Saturn, and therefore with the mythic source according to which the ruler of the world, Kronos, devours his own children. He consolidates his position of power not only by means of digesting his progeny, but also by depriving his own father of his masculinity and by forcing his brothers to serve him as guardians of the throne. He inaugurates himself as the most powerful element, as the essence of death which, existing in death, acts upon those who exist in life, while they are, by means of an a priori divine castration, prevented from reproduction. Such a reigning evil has no opponents, for it destroys because of its very essence - blackness. Kronos and Saturn name the same divinity who is, with the disappearance of the mythical discourse, moved into the glossary of alchemy, where it represents lead. The name changes contexts, but it retains its characteristics and moreover becomes a phenomenon according to which saturnism denotes lead poisoning - death. Lead permeates human life with a destruction against which there is no defence, a destruction of the first god who destroys instead of creating. It appears in all the nexuses of the connotative network in a global tendency towards destruction.

According to the FFT: "... lead is a perfidious poison, so the fisherman should be very careful handling it... lead permeates more than 95 per cent of the corpses of those who died a violent death in the 20th century... after a long and arduous march, the soldier's feet are heavy as lead... lead is saturnism, we shall eat lead..."
The FFT "practices lead". In Tin Soldier, Act One, the stigma of burning metal is branded on the palms of the audience, heavy fumes fill the olfactory reception, on the tin transparency a projection is going on, burning out as the metal surface melts down. Saturnism - poisoning appears as a variant of obsession so that what has been used as raw material for performance is being pronounced the economic basis at the turn of the millennium. Lead takes over the market monopoly of gold. *"It seems easier to imagine 'the end of the world' then a much humbler change of the means of production,"* and the industrial and military need for lead has initiated the FFT's intention to establish the Lead Bank which already stores 600 kilos of lead. The FFT has recognized the fact which directs the violent social flow that, although it represents the general and indestructible form of thinking, is at the same time in conflict with the personal interests of the individual. Therefore it is no wonder that artistic activity is being engaged manifesto-style in the paradoxical hierarchy of modern society where man is being subjected by the value of his own product. Creating in and from such a situation, *"instead of panegyrics to new liberties and responsibilities brought about by 'second modernity,' it is much more important for the artist to concentrate on what remains the same in that global fluidity and reflexivity, that which is used as the mover of that fluidity: the inexorable logic of the capital."* And the capital grows as the poison grows.

"Internet (10010010)
has the triple function
of opening the parallel
theatre space (0010010)
of continuing the physical part of performance in
a fantasy environment,
and of leaving a continuous trace of performing
the physical component
that is transforming it into a binary code."

The global programming of life and the dehumanised interactive line between man and high technology according to which life equals the work of the machine, along with the expansion of the media where life and hardware can be presented, still represent an insufficiently explored theatrical circumstance. The FFT programs within the concept of the Tin Soldier, Act One, i.e. Tin Soldiers 1.2, and therefore the space of performance obeys the laws of parallel realities: of the world and of the Internet. The audience, bringing along stocks of social codes, are being re-encoded by "consenting" to the FFT theatre. But in this case their consent is conscious. They have freely chosen to be the objects on whom the will of the system is performed, and to be completely depersonalized from that role into the code which takes part in construing and deconstructing the internal reality of the performance. The "one" of the audience, the personally motivated and unrepeatable I, means nothing in the system in which the world/society/state (established by force) and theatre (through which the FFT reflects the world/society/state) fuse into the same, primary binary code. In such a division the FFT becomes a pseudo-corporation which already in the deep structure of its theatrical concept retains the right to rule over those who enter into the sphere of their power. Such a relation is in harmony with the real picture of the world in which *"biogenetic corporations, claiming the right of ownership over our genes by patenting them, also contribute to a similar paradox of ownership over the most intimate parts of our bodies, so that we are already the property of the corporation, without being aware of it".* The civilization marches towards the apocalyptic perspective in which the individual is deprived of his basic right - the social definition of himself, i.e. the information of his position, because the new economic tendencies, based on the IT superiority, amass their capital, using the strategy of *"information poverty."* Tin Soldier 1.2 puts the audience in a similar position of absolute powerlessness, i.e. ignorance, and recruits it by means of symbolic actions through which it gradually loses gender, status, name, i. e. identity. The process begins with showing one's ID, a roll call, and a line-up. The exposition of Tin Soldiers 1.2 is based on the one hand on a theatrical convention which presupposes a complete subjection of the spectator to the needs of the performance, and on the other hand on the communication within the performance on the level of giving and carrying out orders. Losing his name, the spectator enters the network where even a scanned palm of his hand is being stored in a hardware record which recognizes no individuality, but only digital code. He takes off his civvy and puts on his uniform: a military cardigan, a bulletproof vest, a helmet, a backpack with army shoes tied to it, and is being placed into movable iron boxes where he is to participate in a combination that will take place in the space where manipulation taken over from the global context becomes a dramaturgic method.

"by transforming the emotions (1010101) into a binary code
we avoid dramatic partisanship, that is render emotions (1010101) harmless.
in this performance the audience (0100101)
has the role of an active participant.
it is at the same time an active performer,
a lighting element (1010100), a part of the set,
and finally the witness (0001010) to the event"

The tin soldier represented by the actor and the tin soldier represented by the spectator are part of the same role. That role is anonymous and disenfranchised, and equally subject to the harassment by "demons". Equating the positions of the performer and the audience abolishes the probability that aggression will be aimed exclusively against the spectator because it functions as an objective force and precisely thus makes the participant horribly aware of its relentless power. *"Therein lies the fundamental systematic violence of capitalism, much more uncanny than the pre-capitalist directly socio-ideological violence: that violence can no longer be ascribed to certain individuals and their 'sinister' intentions, but is purely 'objective', systematic, anonymous."*
The mechanism of the mind forms the mechanism of the body which moves only when ordered. The sequence of ordering can also be inverted, so the symbolic appearance of a real and a virtual ballerina in Tin Soldiers 1.2., corresponds to the phenomenon of the controlled body, and, what is more, of a body that can perform its passive function with equal obedience as a virtual one, i.e. one moved by digital processing, carried over from the first world of relativity into the other world of the absolute. The system of society is secured by the new possibilities of duplication - each lost entity can be replaced by its substitute. Thus the sanctity of the original is destroyed. Should an individual try to step out of the given framework, he would step into nothingness.
Should he refuse the generationally encoded consciousness, he would not be able to think.
The work of the FFT cannot be assessed without the ideational attitude which initiated it, i.e. the critical attitude emphasized not only in the structure of their performances, but also in the way they structure their group as a collective body functioning as one. This collectivism has already consciously renounced individual identities and uses the verified model of modern society and the efficiency of its destructive methods, but for its own ends, turning them into the efficiency of creation. Transformation takes place in the framework where even the most radical analytic act will not shake the system outside of the framework, but will articulate it in the substitute of the theatre performance. It offers a scenery of reality in a comprehensive dimension. *"Therefore they renounce every political, especially every revolutionary action, they want to reach their goal by peaceful means and try out small experiments, ..., and to clear the way for a new social Gospel by the power of example."*

Ivana Sajko is a dramaturgist and a member of the editorial board of Frakcija

FRAKCIJA

Subscribe!
Pretplatite se!



Da, želim se pretplatiti na 4 broja FRAKCIJE.
Pretplata iznosi 80 KUNA, koju cu uplatiti na žiro racun
CENTRA ZA DRAMSKU UMJETNOST: 30105-678-97554 ZAP ZAGREB

Yes, I would like to subscribe for four issues of FRAKCIJA.
The subscription rate is **30 USD**, which I will pay to:
Trgovacka banka, Zagreb,Croatia
Varsavska 3-5
No. 703100-840-1132644

Ime/Name

Organizacija/Company

Adresa/Address

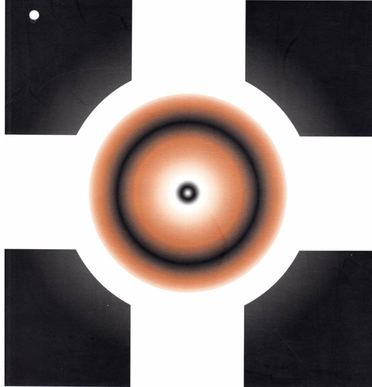
tel fax

potpis/signature

Adresa/Address
Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10000 Zagreb
Croatia
tel. + 385 1 48 54 821
+ 385 1 48 54 823
fax. + 385 1 48 56 455

Ovaj listić i kopiju uplate poslati ili faxirati na gornju adresu.
Please send this subscription form with copy of payment, to address above.





EUROKAZ

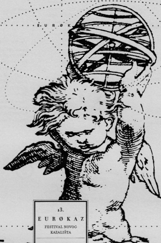
FINANCIJERI:

GRADSKI URED ZA OBRAZOVANJE KULTURU I ZNANOST
MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE
FONDS VOOR DE PODIUMKUNSTEN, Haag
THE BRITISH COUNCIL, Zagreb
BRAZILSKO MINISTARSTVO
ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, Zagreb
MINISTERSTVO ZA KULTURA NA REPUBLIKA MAKEDONIJA
THE FUND FOR U.S. ARTISTS AT INTERNATIONAL FESTIVALS AND EXHIBITIONS

UMJETNIČKO VODSTVO EURØKAZA: **Gordana VNUK**; PROGRAMSKO VODSTVO: **Kornelija ČOVIĆ**; PROGRAMSKI SURADNIK: **Zvonimir DOBROVIĆ**; PRODUKCIJA: **Darko PUTAK**; TEHNIČKO VODSTVO: **Željko ZORICA**; TEHNIČKI SURADNICI: **Ivan SIROTIĆ i Anastazija DEBELLI**; KOMUNIKACIJA S MEDIJIMA: **Agata JUNIKU i Vladimir STOJSAVLJEVIĆ**; VODITELJI RAZGOVORA: **urednici Frakcije**; DIREKCIJA EURØKAZA: **kulturno informativni centar, Preradovićeva 5, 10000 Zagreb**; TEL.: ++ 385/1/**48 10 736**, ++ 385/1/**48 10 714**, ++ 385/1/**48 10 727**, FAX: ++ 385/1/**48 10 735**; E MAIL: **eurokaz@zamir.net**; IZDAVAČ: **CDU, Hebrangova 21**; UREDNIK: **Andrea GRGIĆ MARASOVIĆ**; OBLIKOVANJE PLAKATA/NASLOVNICE KATALOGA: **Darko FRITZ**; OBLIKOVANJE PROGRAMA: **Rutta** [*stereotype*]

EURØKAZ ZAHVALJUJE:

KULTURNO INFORMATIVNOM CENTRU
SK KEREMPUH
OTV DOMU
KLUBU MOČVARA
TEATRU &TD
DK GAVELLA
OŠ IVAN GUNDULIĆ
KD VATROSLAV LISINSKI
CENTRU ZA DRAMSKU UMJETNOST
ODJELU GRADSKE UPRAVE ZA KULTURU RIJEKA
MICROSOFTU
UNITED STATES INFORMATION SERVICE-u (USIS), AMERICAN EMBASSY, Zagreb
STUDENTSKOM CENTRU SVEUČILIŠTA U ZAGREBU



13.
EURØKAZ
FESTIVAL NOVOG KAZALIŠTA
23.-30. LIPNJA 1999.

EURØKAZ

DAKSHA SHETH DANCE COMPANY INDIJA · L&O AMSTERDAM NIZOZEMSKA

KAZALIŠTE LATERNA HRVATSKA · FORCED ENTERTAINMENT VELIKA BRITANIJA

COMPANHIA DE ÓPERA SECA BRAZIL · FANNY & ALEXANDER ITALIJA

DIVADLO SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO POVSTANIA SLOVAČKA

MKC & SMG & PUT AKAZ MAKEDONIJA · SLOVENIJA · HRVATSKA · TEATAR & TD HRVATSKA

GOAT ISLAND SAD · TAMBOURS DE BRAZZA KONGO

23.06. SRIJEDA

21:00°, SK KEREMPUH, ILICA 31
DAKSHA SHETH DANCE COMPANY
[TRIVANDRUM, INDIJA]
'Sarpagati'

24.06. ČETVRTAK

19:00°, OTV DOM, VUKOVARSKA 68
L&O AMSTERDAM
[AMSTERDAM, NIZOZEMSKA]
'Proizvedeno u nebesima'

22:00°, SK KEREMPUH, ILICA 31
DAKSHA SHETH DANCE COMPANY
[TRIVANDRUM, INDIJA]
'Sarpagati'

23:00°, KLUB MOČVARA, RUNJANINOVA 3
KAZALIŠTE LATERNA
[ZAGREB, HRVATSKA]
'Varalice'

DISKUSIJA:
17:00°, KIC, PRERADOVIĆEVA 5
DAKSHA SHETH
tradicionalno u suvremenom

25.06. PETAK

22:00°, TEATAR &TD, SAVSKA 25
FORCED ENTERTAINMENT
[SHEFFIELD, VELIKA BRITANIJA]
'Užitak'

19:00°, OTV DOM, VUKOVARSKA 68
L&O AMSTERDAM
[AMSTERDAM, NIZOZEMSKA]
'Proizvedeno u nebesima'

23:00°, KLUB MOČVARA, RUNJANINOVA 3
KAZALIŠTE LATERNA
[ZAGREB, HRVATSKA]
'Varalice'

26.06. SUBOTA

20:00°, DK GAVELLA, FRANKOPANSKA 8
COMPANHIA DE ÓPERA SECA
[SAO PAOLO, BRAZIL]
'Čovjek niotkuda'

22:00°, TEATAR &TD, SAVSKA 25
FORCED ENTERTAINMENT
[SHEFFIELD, VELIKA BRITANIJA]
'Užitak'

19:00° I 23:00°, TEATAR &TD, POLUKRUŽNA DVORANA, SAVSKA 25
FANNY & ALEXANDER
[RAVENNA, ITALIJA]
'Uspokoji srce'

27.06. NEDJELJA

20:00°, TEATAR &TD, SAVSKA 25
DIVADLO SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO POVSTANIA
[MARTIN, SLOVAČKA]
'Božji atomi'

22:00°, DK GAVELLA, FRANKOPANSKA 8
COMPANHIA DE ÓPERA SECA
[SAO PAOLO, BRAZIL]
'Čovjek niotkuda'

19:00° I 23:00°, TEATAR &TD, POLUKRUŽNA DVORANA, SAVSKA 25
FANNY & ALEXANDER
[RAVENNA, ITALIJA]
'Uspokoji srce'

DISKUSIJA:
17:00°, KIC, PRERADOVIĆEVA 5
GERALD THOMAS
- umjetnik ili narcis?

28.06. PONEDJELJAK

20:00°, SK KEREMPUH, ILICA 31
MKC & SMG & PUTAKAZ
[SKOPJE, MAKEDONIJA/LJUBLJANA, SLOVENIJA/ZAGREB, HRVATSKA]
'Cezar'

22:00°, TETAR &TD, SAVSKA 25
TEATAR &TD
[ZAGREB, HRVATSKA]
'Nesigurna priča'

19:00° I 23:00°, TEATAR &TD, POLUKRUŽNA DVORANA, SAVSKA 25
FANNY & ALEXANDER
[RAVENNA, ITALIJA]
'Uspokoji srce'

29.06. UTORAK

22:00°, OŠ 'IVAN GUNDULIĆ', GUNDULIĆEVA 23
GOAT ISLAND
[CHICAGO, SAD]
'More i otrov'

20:00°, SK KEREMPUH, ILICA 31
MKC & SMG & PUTAKAZ
[SKOPJE, MAKEDONIJA/LJUBLJANA, SLOVENIJA/ZAGREB, HRVATSKA]
'Cezar'

19:00° I 23:00°, TEATAR &TD, POLUKRUŽNA DVORANA, SAVSKA 25
FANNY & ALEXANDER
[RAVENNA, ITALIJA]
'Uspokoji srce'

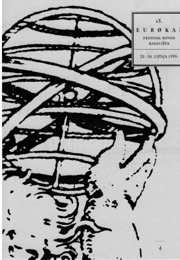
30.06. SRIJEDA

20:00°, KD VATROSLAV LISINSKI, RADIĆEV TRG 4
TAMBOURS DE BRAZZA
[BRAZZAVILLE, KONGO]
'Rituali i ritmovi'

22:00°, OŠ 'IVAN GUNDULIĆ', GUNDULIĆEVA 23
GOAT ISLAND
[CHICAGO, SAD]
'More i otrov'

19:00° I 23:00°, TEATAR &TD, POLUKRUŽNA DVORANA, SAVSKA 25
FANNY & ALEXANDER
[RAVENNA, ITALIJA]
'Uspokoji srce'

DISKUSIJA:
17:00°, KIC, PRERADOVIĆEVA 5
EUROKAZ – prisilna zabava





99 EUROKAZ

U svojoj pripovjetki *Pjevačica Jozefina ili svijet miševa* Franz Kafka opisuje kako mišica Jozefina zadivljuje obožavatelje svojom sposobnošću da iz najbanalnijih radnji izvuče maksimalni umjetnički učinak:

"Pa čak kada bi to bilo samo naše svakodnevno zviždanje, ipak tu već postoji u prvom redu ona naročitost da se netko svečano postavi, a da čini samo ono uobičajeno. Pokrckati orah, to zaista nije nikakva umjetnost, zato i neće nikome pasti na pamet prikupiti gledaoce i pred njima, radi njihove zabave, krckati orahe. No ako to ipak učini i namjera mu uspije, onda to upravo i nije obično krckanje oraha. Ili je posrijedi krckanje oraha, ali se ispostavlja da toj umjetnosti nismo posvetili pažnju, jer smo potpuno njome ovladali i da nam tek taj novi krckač oraha pokazuje njenu pravu bit, pri čemu bi njenu djelovanju čak koristilo da taj čovjek bude manje vješt u krckanju oraha nego što je većina od nas."



Na tragu ovakvih Kafkinih promišljanja o relativnosti umjetničkog stvaranja, upućenog gledatelju ne bi smio zbuniti opis onoga što se događa u predstavama ovogodišnjeg Eurokaza:

Jedan od izvođača se maskira u bijeloga konja koji ispisuje na ploči prostote... jedna djevojka pokušava plesati sambu dok druga čita tekst o ekonomiji ... scenski radnici se ljube... Publika može izabrati između različitih načina sjedenja ili ležanja ... izvođači pjevaju, čitaju tekstove, poslužuju čaj, pričaju viceve, nose zastave... zatim šute i meditiraju petnaest minuta ... publika sama odlučuje kad želi otići ili uzeti pauzu... Četiri muškarca pokušavaju izvesti nemogući plesni korak... Matthew sadi sjeme na svojoj glavi... često se spominju žabe ...

66 EUROKAZ

Iako je u oba citata naglasak na nevještosti izvođača, a nebriga oko uobičajenih kategorija "dobrog teatra" dovedena do ekstrema, ono što se gledatelju nudi zadivljuje nehajem **pasivne teatralizacije**. Na ovogodišnjem ćemo Eurokazu iznova osluškivati *zanimljivost* protoka vremena i razabirati, kako vele ideolozi Forced Enertainementa: *"nevidljivi prostor izmedju lika i izvođača"*. U većini ovogodišnjih predstava *gluma* izostaje, naprosto se biva na sceni. Ne plašeći se potrošenih znakova, nemarnog dekora i eliptičnih smjerova izvođači se, *naročitošću* svojih scenskih postavljanja poigravaju gledateljevim očekivanjima i običajima njegove percepcije, a odustajanjem od vizualnih raspona zaboravljaju i na zakone tržišne potrošnje. Ovogodišnji Eurokaz bavi se *materijalnošću teatralne opsjene, biomehanikom praznine* i kao da surađuje sa onim Schillerovim stihom: *"Govori duša li, ah, to više ne govori duša."* I prijašnji su Eurokazi komentirali svoje programe sintagmama *bizarni spojevi, plemeniti diletantizam, trošenje vremena, režija praznine* što će reći: od prvih dana Eurokaz je pažnju posvećivao umjetničkoj samoživosti grupe umjetnika koji su po nimalo prijatnim rubovima dogovorenih protokola ukazivali na ideologijske pritiske **ikoničkih** naboja. U tom smislu ovogodišnji program podliježe eurokazovskom kontinuitetu , međutim, ove se godine po prvi puta radi o preformuliranju **ikonoklastičkog heroizma** na nivo *stilskih* karakteristika koje ukazuju na promijenjeno shvaćanje položaja kazališta, na novu *struktru osjećaja* (R. Williams), konačno, na publiku koja prepoznaje te umjetnike kao dio svog neposrednog životnog iskustva. Prostor pojma **ikonoklazam** doimlje se za tu osjećajnost, možda, prekratkim, prestrogim, gotovo *strukovnim*. Stvara se novi stilski fenomen kojemu će teorija morati doći blizu. Što još istaknuti: Eurokaz već godinama u kontekstu **post-mainstreama** fokusira kazalište neeuropskih kultura (posebice zemalja sa jakom kazališnom i plesnom tradicijom kao što su Japan i Indija) i pokušava ukazati na moduse prilagodbe suvremenosti kultnim temeljima. Ove godine, a nakon prošlogodišnjeg predstavljanja *kathakalija*, lakše ćemo raspoznati paralele moderniteta u nastupu vrhunske indijske plesne skupine Dakshe Sheth, a s posebnim zanimanjem valja nam popratiti *afrički Kodo* - Tambours de Brazza i kultnog južnoameričkog redatelja Geralda Thomasa.

Gordana Vnuk

Eurokaz, The International Festival of New Theatre,



will this year take place on **23 - 30 June**. The 13th EUROKAZ will be opened by **Daksha Sheth Dance Company (23 and 24 June)** with their performance *'Sarpagati' (The Way of the Serpent)*. Indian dancer Daksha Sheth has a reputation as one of the world's most exciting and progressive dancers. *'Sarpagati'* is a work inspired by the importance of the snake in Indian culture. After seeing *'Sarpagati'*, more traditional audience members and critics were shocked, especially by the contact between the male and female dancers as well as it's brave sensuality. Younger and urban audiences greeted *'Sarpagati'* with standing ovations. By drawing on experience from the rich Indian tradition played by traditional instruments of different cultures, Daksha has created a performance that places her at the very top of contemporary Indian dance.



The Dutch company **L & O AMSTERDAM** arrives at EUROKAZ with the project *MADE IN HEAVEN/OUR OWN VERSION/SINGDANCE#2* **(24 and 25 June)**. This project could better be called a social gathering rather than traditional theatre - a performance. The dominant atmosphere is one of relaxation, drifting away and examining things not considered worth looking into at a first glance. In this atmosphere of silence and emptiness the audience can experince halted time and empty space.

'Swindlers' is a performance produced by **Theatre Laterna** from Zagreb and is based on a radio drama by the great Croatian playwright Zvonimir Bajsić. It is a story of two modest men that wake up one morning and decide to change their lives. They decide not to go to work, but instead to become card cheats. This absurd theatre piece, with it's typical sixties dramaturgy, still deserves our attention today. The extremly precise acting, delivered by Žarko Potočnjak and Slavko Brankov, sets new performing standards in Croatian theatre.

13TH
EURØKAZ
The International Festival of New Theatre



Forced Entertainment from Great Britain create original and innovative theatre and related media projects for diverse venues ranging from theatres to public buildings and art galleries. Their performance *'Pleasure'* **(26 and 27 June)** is an obsessive and mimystic piece where the scene and the text melt and disperse in an unexpected way. It is a dark, slowed down, funny and very late night piece. *'Pleasure'* is a party from the end of the world, yet a party that has no ending. This is a picture of the world in which it is always after midnight and where dawn never comes.



The acclaimed director Gerald Thomas and his company **Cia. de Ópera Seca** come from Brasil with a performance *'Nowhere Man'* **(26 and 27 June)**. Gerald Thomas has, in a very short time, become the most talked about person in the South American theatre scene and has, with his provocative ideas and avantgarde work, divided the public, the critics and his colleagues. *'Nowhere Man'* is the most direct and clear staging he ever made in Brasil. It is a strongly autobiographical and self-critical performance, where subjects like world globalization and the artist's precoupation with nationality are confronted without any hiding.

Fanny & Alexander are a young Italian company established in 1992. Their performance *'Put your heart at rest'* **(26, 27, 28, 29, 30 June)**, at the 13th Eurokaz Festival, was created in 1996. In the centre of a specially constructed stage two disturbing children, Dorotea and Cipresso, tell a story that ironically dissects the romantic ideal of love. They bring to life short and morbid liturgies, half ironic - half funeral like, based upon texts by Lewis Carrol, Marina Cvetaeva and Collodi. Celebrating the funeral rites, they are longingly obsessed with the heart as an object of worship and a symbolic concentration of life.







The performance *'God's Atoms'* (**27 June**), played by **Divadlo SNP** from Martin, Slovakia is based on the novel by Gejza Vamoš, one of the most original Slovak writers. A human being is thrown into a world ruled by the cruel struggle for survival, pain, vanity, hopelessness and death. Doctor, the main character, is presented as a grotesque clown figure that, in the end, has to be defeated. The young director Rastislav Ballek has concentrated on developing original formal methods, dominated by the unusual stylization and the lack of fashionable visual strategies.

'Caesar', a co-production by the **Istrian National Theatre** from Croatia, the **Youth Cultural Centre** from Macedonia and the **Mladinsko Theatre** from Slovenia and directed by Branko Brezovec plays on **28** and **29 June.** This project is an unconfined dramaturgic intervention into Shakespeare's tragedy where both motifs from Brecht's novel *'The Businesses of Mr Caeser'* and fragments of a Slovenian exspressionist play by Slavko Grum are used. *'Caesar'* appears as an extension of *'Bachanalia'*, shown at Eurokaz 1997. The Irational rage that has swept the Balkans (the theme of *'Bachanalia'*) transfigures itself in *'Caesar'* into an ironic, demystifying game. It speaks of new power-strucures and financial intrigue concealed by well-worn rhetoric, only this time in the interest of para-state.



'Uncertain story' (**28 June**) by Zagreb's **Theatre &TD**, from the writing duo Nataša Rajković & Bobo Jelčić, is the final part of the trilogy that began with *'Observations'*, followed by *'Slowing down'*. By keeping their own names, the actors have created characters suitable to themselves and which are assembled from the fragments of their real or made up stories. It is not possible nor necessary to retell *'Uncertain story'* for it constantly interweaves fiction and reality. On the stage which is shared with the actors, the spectator is brought into seemingly ordinary conversations of daily life which reflect their own experiences and through recognition become exceptionally relevant.

23. june
30. june
1999.



Goat Island from Chicago were first introduced to Eurokaz audience in 1996 when they performed *'How dear to me the hour when daylight dies'*. Their new project *'Sea & Poison'* (**29 and 30 June**) is based on a story about a small unknown animal bitting the finger of one of the company members. Goat Island investigate long sequences of movement that draw the audience into the space and time of their performances. With suggestive abstract movements, Goat Island members have simultaneously researched events of poisoning in its most diverse forms. With their work, in which text and movement are one, Goat Island reveal to the spectators the process of creating scene structure.



Les Tambours de Brazza from Congo (Brazzaville) appear at Eurokaz Festival with an intense spectacle *'Rites & Ritmes'* on **30 June**. The wizzards of rhythm and body, dancers and musicians combine gesture and ancestoral rites in an exciting show dominated by the harmonious sounds of percussion. *'Rites & Ritmes'* is a collage of 15 images where drums and other traditional African instruments, accompanied by wild choreography, take us on a hot journey to the heart of Central Africa. In a resolutely contemporary approach, using traditional rythms, rap and rock, **Les Tambours de Brazza** unite the rhytms of the past by developing a new musical style following the path of modern estetics and of a rich choreographic language.



[TRIVANDRUM, INDIJA]

DAKSHA SHETH DANCE COMPANY

Sarpagati

DAKSHA SHETH sa svojom plesnom skupinom uživa ugled jedne od najuzbudljivijih i najprogresivnijih suvremenih indijskih plesnih umjetnica. Predstava "*Sarpagati*", čija je premijera bila 1997., pokrenula je mnoge kontroverze u indijskom plesnom svijetu. Tradicionalni gledatelji, kao i neki plesači i kritičari, bili su šokirani, posebno načinom kontakta između muških i ženskih plesača te hrabrim odnosom prema senzualnosti. Publika, posebno ona mlada, urbana, "*Sarpagati*" je dočekala spremno i s ovacijama.

"*Sarpagati*" [*Put zmije*] inspiriran značajem zmije u indijskoj kulturi, podijeljen je u pet dijelova: *Kundalini*, *Zemlja*, *Voda*, *Vatra* i *Garuda*. Po općem vjerovanju, zmija je povezuje s bogatstvom, plodnošću i moći; smatra je se čuvarem mitskog podzemnog blaga i dragog kamenja, zazivaju je zbog darova plodnosti i neprekinutog rađanja potomstva. Zmije su simboli moći, osnova brojnih mitova, legendi i narodnih priča. Ples se u Indiji, kao najkonzervativnija od svih umjetnosti, posljednji okrenuo modernitetu i potrazi za suvremenim načinima izraza. Koristeći tradicionalni indijski ples, Daksha je radila unutar *Kathaka* i *Chhau* parametara i stvorila inovativne predstave pomičući granice tradicije, u potrazi za snažnim, suvremenim, ali duboko indijskim stilom plesa. U svom nedavnom radu, Daksha se okrenula indijskim borilačkim vještinama, posebno *Kalaripayattu*, kao temelju za koreografsko napredovanje i izobrazbu svojih plesača. Dakshin jedinstven, individualan pristup ritmičkom izrazu, svoje poticaje pronalazi u godinama kad je bila plesačica *Kathaka*, a danas je radikalno promijenjen u nov i vibrirajući govor tijela. Živa glazba koja prati oštre i neukroćene linije koreografije, istražuje počela zvuka služeći se eklektičnom paletom tradicionalnih indijskih, australskih, južnoameričkih i tibetanskih instrumenata. Njene plesne produkcije prikazane su na važnim međunarodnim festivalima u Engleskoj, Kanadi, Njemačkoj i Hong Kongu.

SRIJEDA, 23.06.
21:00h
ČETVRTAK, 24.06.
22:00h
SK KEREMPUH
Ilica 31

Gostovanje ostvareno u suradnji s **CHAPTER ARTS CENTRE** iz Cardiffa

Gostovanje ostvareno uz pomoć
FONDS VOOR DE PODIUMKUNSTEN, Haag

Proizvedeno u nebesima

LEO AMSTERDAM

[AMSTERDAM, NIZOZEMSKA]

ČETVRTAK, 24.06.
19:00h
PETAK 25.06.
19:00h

OTV DOM
vukovarska 68

Predstava "*Made in Heaven/Our Own Version/ Singdance#2*" nastala je 1997. u Indiji i Nizozemskoj. Od 14. 11. do 25. 11. 1996. svi sudionici sjedili su deset dana zatvorenih očiju, bez pušenja, pijenja kave i razgovaranja.
Ovaj projekt prije bi se mogao nazvati društvenim okupljanjem nego tradicionalnim kazalištem-predstavom; vrata ostaju stalno otvorena tijekom izvedbe. Publika može sama odlučiti kada napustiti predstavu ili otići na pauzu. Može se otići nešto popiti i vratiti se, ili ostati unutra do kraja. Unutra se može sjediti, ležati ili šetati uokolo.
Publici je ponuđeno više mogućnosti sjedenja ili ležanja. Dominantna atmosfera u predstavi-prostoru je opuštanje, prepuštanje mislima, odmaranje očiju, gledanje onoga što se na prvi pogled ne čini vrijednim gledanja.
Svakih pola sata izvođači zašute na petnaest minuta. Uranjaju u stanje neaktivnosti meditirajući u sjedećem položaju. Između tih perioda tišine izvođači pjevaju, plešu, čitaju tekstove, poslužuju čaj, pričaju viceve, izvikuju u mikrofon dječje pjesmice ili nose zastave. Sve te radnje stoje same za sebe i predstavljene su kao izolirani činovi bez posljedica za prošlost ili budućnost. One su jednostavno to što jesu, potrošene trenutkom samim.
U "*Made In Heaven/Our own version/ Singdance #2*" vremenski tijek se ne rasprostire klasičnom dramaturškom strukturom gradiranih napetosti i naglašenih protustavova. Jedino s čime se publika može poistovjetiti je atmosfera ničega i koncentracija lišena napetosti. Ona suočava gledatelje s njihovim vlastitim iščekivanjima i subjektivnim navikama gledanja na kazalište. U smirenoj atmosferi tišine i praznine nestaje barijera između izvođača i gledatelja, nema više ciljeva za postizanje, niti iščekivanja koja treba ispuniti.
Ovo je projekt u kojem se može iskusiti što znači zaustaviti vrijeme i isprazniti prostor.



ČETVRTAK, 24.06.
23:00h
PETAK, 25.06.
23:00h
KLUB MOČVARA
Runjaninova 3

Varalice

KAZALIŠTE LATERNA

[ZAGREB, HRVATSKA]

Dva skromna čovjeka koji žive zajedno kao podstanari jednog jutra se bude i odlučuju promijeniti svoj život. Ne odlaze na posao, već zamišljaju postati kartaški varalice.

Radiodramski tekst "*Varalice*" značajnog hrvatskog dramatičara Zvonimira Bajsića svoju praizvedbu doživio je u sezoni 1964/65. suočivši se, tada, s nerazumijevanjem ideologijskih struktura koje su ga sumnjičile za nihilizam i dekadenciju. Ovaj komad koji je svojom dramaturgijom apsurda tipičan za šezdesete godine, u neznatnom zakašnjenju za svojim europskim parametrima i danas zavređuje našu pozornost.

Duh šezdestih očituje se u mitu o malom čovjeku, umornom od sivila svakodnevnice i u njegovoj stalnoj želji da izađe iz dosadne rutine. Komičnost "*Varalica*" temelji se na apsurdnoj začudnosti koja daje poetično ozračje realističkoj fakturi. Likovi, oblikovani svevremenski, potpuno neiskusni u svom novom zanatu varalica, na kraju bivaju i sami prevareni. Prisiljeni su vratiti se svom starom, poštenom životu, jer drugačiji život zapravo i ne poznaju.

Glumci Slavko Brankov kao Ćo i Žarko Potočnjak u ulozi Aurelija ostvarili su iznenađujuće kreacije. Vrhunskom stilizacijom, izuzetnom preciznošću i čistoćom potpuno atipičnom za hrvatski tetar Brankov i Potočnjak postavili su sasvim nove izvedbene standarde na tragu nedosegnutog Gavellinog zahtjeva za normativnom glumčevom ličnosti. Ponovno uprizorenje "*Varalica*" podsjeća nas na vrijednost Bajsićeva opusa u novijoj hrvatskoj dramaturgiji, a prema riječima samih glumaca, ovo je *hommage* samozatajnom piscu čiji su tekstovi u našem teatru bili godinama zanemarivani.

The British Council

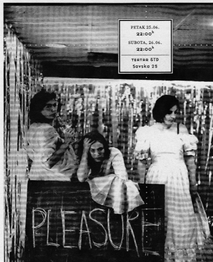
Gostovanje ostvareno uz pomoć
THE BRITISH COUNCIL-a, Zagreb

Užitak

FORCED ENTERTAINMENT

[SHEFFIELD, VELIKA BRITANIJA]

Britanska skupina FORCED ENTERTAINMENT stvara originalno smišljen teatar i projekte povezanih medija za različite prostore, od kazališta do javnih zgrada i umjetničkih galerija. Nastoje se obraćati gledateljima na provokativan i suvremen način istražujući mitologije, snove i noćne more modernog urbanog života. Okoliš koji ocrtavaju okoliš je gradova, noćnih tv programa, duhova i nedovoljno zapamćenih priča. Teme kojima se vraćaju su ljubav i duhovna raspadnutost, potreba za identitetom, potreba za priznanjem. Proizvode kazalište u kojem su zabava i inovacija potpuno isprepleteni, novo kazalište koje može zaokupiti i komunicirati. Predani su stvaranju i održavanju skupine koja dijeli prošlost, izvođačke sposobnosti i podjednako sudjelovanje u procesu stvaranja novih djela. Često uključuju umjetnike iz drugih disciplina koji ukazuju na nove prakse i pristupe.



PETAK 25.06.
22:00h

SUBOTA, 26.06.
22:00h

TEATAR &TD
Savska 25

Predstava *"Užitak"* je mračno, usporeno, smiješno i duboko kasnonoćno djelo koje nema mnogo svjetla u sebi. *"Užitak"* je opsesivan i mističan komad gdje se prizori i tekst spajaju ili odvajaju na neočekivan način i gdje je dozivan svijet dalek i sjenovit, pun seksualnosti, mučan, pijan, isključen. Praznina je ključni pojam predstave - niz riječi na ploči, muškarac koji se bezobzirno izlaže, žena koja se polako skida u polusvjetlu, djevojka u vjenčanici koja promatra okretanje ploče. Ima nešto od istine u tim trenucima koje volimo bez da ih potpuno razumijemo - u toj skupini prizora kojima je dozvoljeno, na neki čudan način, da samo postoje.
U međuprostoru tih prizora je srce *"Užitka"* - slika svijeta u kojem je uvijek iza ponoći i u kojem nikada ne sviće. I komično se doimlje šokantnim, kao svjedočenje o nekoj tajnoj i strašnoj katastrofi koja tjera da se nesvjesno smijuljite. Užitak je sav u patnji.
To je zabava na kraju svijeta, zabava koja nema kraja, koja je zapela na tri sata ujutro bez obzira koliko puta potegli obarač.
FORCED ENTERTAINMENT uspio je učiniti monotoniju posve izazovnom. Nema naracije, ništa se posebno ne događa, ali prizori na sceni uvijek su puni naboja. Prostor između izvođača i lika je nevidljiv pa vjerujete da je ono što vidite stvarnost u stvarnom vremenu. Ovo je teatar lišen svih udobnosti pretvaranja.

Čovjek niotkuda

EUR

COMPANHIA DE ÓPERA SECA

[SAO PAOLO, BRAZIL]

Gerald Thomas, glasoviti anglo-brazilski redatelj proveo je svoj život između Engleske, Brazila, Njemačke i SAD-a. Kazalištem se počeo baviti u eksperimentalnom teatru La MaMa; sredinom osamdesetih započela je njegova suradnja s glasovitim američkim skladateljem Philipom Glassom, a 1985. godine osniva u Sao Paolu u Brazilu vlastitu grupu CIA. DE ÓPERA SECA. Njegove predstave izvođene su širom svijeta u najprestižnijim kazališnim dvoranama poput Lincoln Centra u New Yorku, Nacionalnog kazališta u Münchenu, te na mnogim svjetskim festivalima (Wienner Festwochen, Taormina Festival itd). Gerald Thomas je u kratkom vremenu izrastao u najpolemičniju osobu na južnoameričkoj kazališnoj sceni podijelivši javnost, kritičare, glumce i kolege redatelje svojim provokativnim razmišljanjima i avangardnim radom.

"Čovjek niotkuda" (prema pjesmi Beatlesa: *Nowhere Man*) je najtransparentnije i najizravnije uprizorenje koje je Gerald Thomas napravio u Brazilu koristeći se motivima iz Goetheova "Fausta". Fundamentalna redateljska tema suprotstavljanje ideje o procesu globalizacije svijeta i preokupacije umjetnika idejom nacionalnosti, postavljena je bez prikrivanja prisutnih u drugim radovima. Glumac Luis Demasceno, za kojeg je predstava bila mišljena, (i kojom je obilježio deset godišnjicu rada u CIA. DE ÓPERA SECA) uspostavlja kontakt izravno s publikom - sredstvo komunikacije kojim se redatelj nikada prije nije koristio.

"Čovjek niotkuda" je Thomasov najautokritičniji rad. Prikazuje kulturološki izgubljenu osobu u novom, izmijenjenom svijetu. Lik Demascena, Thomasov eksplicitni *alter ego* zapliće se u zamkama svoje vlastite veličine. On prodaje svoju dušu u zamjenu za znanje i pokušava pronaći vlastiti put. Korak po korak, taj razapeti moderni čovjek biva ismijan i beskrajno ponižen uz neprekidno prizivanje mitologema našeg vremena: Proust, John Travolta, Brecht, Bill Gates.

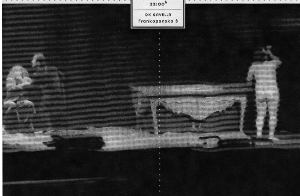
Umjetnik današnjice je pretjerani narcis koji sve dovodi u vezu s vlastitim uspjehom, a i ja se uključujem u taj slučaj - priznaje Gerald Thomas. Umjetnik se nalazi u središtu - umjetnici su zvijezde - *big stars*, dok je prije svemir bio centar.

To je snažna, autobiografska i autokritična predstava, ali koja ipak nudi izlaze. Jedan od njih je po Geraldu Thomasu - oslobađanje sebe. Drugi je - globalizacija kulture bez nacionalnih ograničenja.

"Čovjek niotkuda" bavi se kulturološkim identitetom osobe koja još uvijek vjeruje da može preživjeti kao egoistični pojedinac. Ovo djelo može biti protumačeno kao kulturni i etnički egzil. Unatoč tome što *"Čovjek niotkuda"* nikada nije bio mišljen kao politički komad, izvedba u njegovom hrvatskom okruženju transformirat će ga u prilično politizirano djelo.

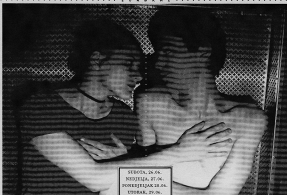
SUBOTA, 26.06.
20:00h
NEDJELJA, 27.06.
22:00h

DK GAVELLA
Frankopanska 8



Gostovanje ostvareno uz pomoć
LEI DE INCENTIVO À CULTURA / MINISTÉRIO DA CULTURA DE BRAZILIA

Gostovanje ostvareno uz pomoć
ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, Zagreb





SUBOTA, 26.06.
NEDJELJA, 27.06.
PONEDJELJAK 28.06.
UTORAK, 29.06.
SRIJEDA, 30.06.
19:00h i 23:00h

TEATAR &TD
Polukružna dvorana
Savska 25

Uspokoji srce

FANNY & ALEXANDER

[RAVENNA, ITALIJA]

FANNY & ALEXANDER osnovani su 1992. Mladi po godinama, ali izvedbeno zreli, dobitnici su prestižnih nagrada *Giuseppe Bartolucci* i *Coppola e Prati* 1997. godine. Njihovo se kazalište posvećuje korištenju drevnih duhovnih prostora i svjesno radi na fikciji koja je možda, da bi pojačala neizvjesnost svoje vlastite prirode, sklonija poeziji i pjesmi iako se kreće tragovima izvedbenih i vizualnih umjetnosti.

U ovalnom anatomskom kazalištu, muzeju-mauzoleju, u kojem se izvode autopsije i obrađuju vrtovi, pričom o Dorotei i Cipressu, koju mladi glumački par kazuje kao u transu, ironično se secira romantični ideal ljubavi. U intenzivno fizičkom komadu, prožetom hladnom ironijom, koja se može shvatiti i bez razumijevanja teksta, glumci se prepuštaju jeftinom mirisu melankolije i pomalo gube u narcizmu. U središtu pozornice Dorotea i Cipresso, dvoje uznemirujuće djece, oživljavaju male morbidne liturgije, napola ironične, napola pogrebne, prema tekstovima Lewisa Carrola, Marine Cvetaeve, Collodija. Svjesni činjenice da su čvrste uzajamne veze nemoguće, Dorotea i Cipresso u svom shvaćanju, koje je do ruba odbojnosti zaslađeno cvrčcima i zrikavcima, radije odabiru smrt. U formi dramatičnih bajki, privatnih kronika i rituala, religioznih ili svjetovnih, kazuju priče koristeći se mikrofonom, priče koje su njihove, ali do kojih ne mogu doprijeti. Glumci su udahnuli život dražesnim likovima čija nevinost pruža utjehu njihovom uzajamnom sadizmu. Slaveći pogrebne obrede, čeznutljivo su opsjednuti plavim srcem koje treba iščupati. Nedostatak srca pristupnica je za smrt.

Srce je vrhovni organ, simbolički sukus života, nešto između sentimenta i sentimentalizma, najvulgarnijeg i patetičnog do suza. Srce je predmet obožavanja. Ono je trijumf sam, središte smiješnog plačljivog obreda u kojem sudjeluju i gledatelji.

Božji atomi

EUROKAZ

DIVADLO SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO POVSTANIA

[MARTIN, SLOVAČKA]

Roman *"Božji atomi"* iz 1928. godine, najpoznatije je djelo Gejze Vamoša [1901 - 1956], jednog od najoriginalnijih slovačkih pisaca iz generacije koja se pojavila nakon povijesnih promjena 1918. (godina osnutka prve Čehoslovačke republike).
Činjenica da je pisac napustio domovinu točno pred 2. svjetski rat, pripomogla je da postane gotovo posve zaboravljen u sljedećih pedeset godina. Nakon rata nije se vratio u Slovačku. Radio je kao liječnik u Kini, a zatim u Brazilu, gdje je i umro.
Medicinsko i filozofsko obrazovanje, kao i liječnička praksa, duboko su obilježili njegovo književno djelo, posebno roman *"Božji atomi."* Doktor, glavni lik u romanu, personificira autorovu filozofiju: tragična bit ljudskog postojanja i sveorganskog života kao takvog.
Ljudsko je biće bačeno u svijet kojim vladaju okrutna borba za opstanak, bol, taština, beznadnost i smrt. Vamoš predstavlja Doktora kao grotesknu figuru - klauna. Taj klaun započinje borbu s okrutnim principima života, bolestima, smrću, ali na kraju mora biti poražen.

NEDJELJA, 27.06.
20:00h
TEATAR &TD
Savska 25

U romanu su vidljivi tragovi europskog književnog modernizma spojenog s avangardnim postupcima, koji su cvjetali između dva rata.
Svojim temama i motivima Vamoš je uveo nešto novo i subverzivno u slovačku književnost: ekspresionističku grimasu koja se dinamično izmjenjuje s naturalističkim detaljem, dadaističku zaigranost s filozofskim eskursima.
Autori predstave najviše su se koncentrirali na ovu razinu romana - originalnost formalnih metoda koje izražavaju heterogene refleksije o životu.
U cirkuskom užasu u stilu avangardnog teatra šezdesetih, grotesknih i horor filmova tridesetih, u svijetu punom patnje, raspadanja i bolesti, glavni lik Doktor i sam postaje bespomoćni pacijent.
Mladi redatelj Rastislav Ballek uveo je u slovački teatar nov način suprotstavljanja realizmu državnog kazališta i nacionalnoj romantičarskoj pozi. Za njega i njegovu generaciju važnije je stvaranje autohtonog stila, brisanje svjetonazora koji pribjegava patetičnoj protestnoj gesti. Ironičnim, pa čak i parodijskim pristupima, Ballek u svom radu koristi minimalističke zahvate koji su uz pasivnu teatralnost osnovne značajke njegova stila.

Gostovanje ostvareno uz pomoć
SLOVENSKÁ SPORITEĽNA, K&K MARTINER, ŠkoFIN s.r.o
SLOVENSKÁ SPORITEĽNA
K&K company
ŠkoFIN s.r.o. Člen finančnej skupiny Volkswagen

Cezar

MLADINSKI KULTUREN CENTAR & SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE & PUTAKAZ

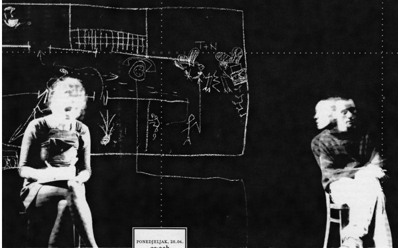
[LJUBLJANA, SLOVENIJA] [SKOPJE, MAKEDONIJA] [ZAGREB, HRVATSKA]

Projekt *"Cezar"* slobodna je dramaturška obrada Shakespearove tragedije *"Julije Cezar"*, uz korištenje motiva iz Brechtova romana *"Poslovi gospodina Julija Cezara"*, fragmenata ekspresionističke slovenske drame Slavka Gruma *"Događaj u gradu Gogi"*, dok su studenti dramaturgije na Akademiji dramskih umjetnosti iz Skopja, Ognen Georgevski i Biljana Garvanlieva tijekom pokusa nadopisavali tekst. *"Cezar"* se pojavljuje kao produžetak predstave *"Bakanalije"* koja je ostvarena u koprodukciji Interculta iz Stockholma i Mladinskog kulturnog centra iz Skopja i koja je gostovala na Eurokazu '97. No, ako su *"Bakanalije"* govorile, parafrazirajući Brechta, o 'poteškoćama planina', onda *"Cezar"* govori o 'poteškoćama ravnica'. Iracionalno bjesnilo koje je zavladalo dojučerašnjim Balkanom i koje je glavna tema "Bakanalija" promeće se u *"Cezaru"* u ironičnu demistificirajuću igru koja govori o novim strukturama moći i financijsko-gangsterskim ritualima prikritim znanom retorikom, ali ovaj put u korist paradržavnih interesa. Shakespeareov tekst daje čvrst okvir predstavi, no putem 'tehnike svjesnih anakronizama' (paradigmatski prezentirane u Brechtovu romanu *"Poslovi gospodina Julija Cezara"*) izbjegavaju se jeftine paralele, povijesna eshatologija i moral, i nastaje nova dijaloška struktura u kojoj se miješa vrijeme i prostor, jezik i običaji, ritualnost i beskompromisni cinizam. Na razini forme, predstava slijedi svojevrsni piscatorovski zamah, mehanizme mnogostrukih informacija; računa na emotivne i samoironijske pritiske brechtijanski postavljenih songova i balkanskih etno instrumenta. Ono što je sigurno: *"Cezar"* nije nikakva 'jugonostalgija', nego vesela anarhija koja oponaša ničeansku sintagmu 'uživanja u propadanju', točnije rečeno - ova trojna koprodukcija gordo je negiranje nostalgičnosti zvane 'kultura naroda', a mrzovolja spram balkanskog mentaliteta u predstavi se koristi kao dinamično poigravanje s duhom što govori kako ovdje žive i neki drugačiji, moderniji ljudi i stanoviti veselo zamišljeni teatar.

PONEDJELJAK, 28.06.
20:00h
UTORAK 29.06.
20:00h
SK Kerempuh
Ilica 31



Gostovanje ostvareno uz pomoć
MINISTERSTVO ZA KULTURA NA REPUBLIKA MAKEDONIJA



PONEDJELJAK, 28.06.
22:00h
TEATAR &TD
Savska 25

Nesigurna priča

TEATAR &TD

[ZAGREB, HRVATSKA]

"Nesigurna priča" posljednji je dio trilogije koja je započela prije tri godine *"Promatranjima"* u Varaždinskom HNK, te se nastavila *"Usporavanjima"* Teatra &TD. Obje su predstave gostovale na Eurokazu. Autorski dvojac Nataša Rajković i Bobo Jelčić prepoznatljivim rukopisom stvara i ovu epizodu, koja kao i dvije prethodne, posjeduje vlastitu dramaturšku i redateljsku cjelinu. Dramaturškim postupkom teatra u teatru autori su se upustili u samo-predstavljanje, samo-interpretaciju i samo-komentar vlastitog kazališnog istraživanja te zajedno s glumcima stvorili *"Nesigurnu priču"*.

Zadržavajući svoja imena, glumci su izgradili likove koji su im bliski i složeni od fragmenata njihovih stvarnih ili izmišljenih životnih priča. Glumci razotkrivaju stavove i emocije o vlastitom liku i o sebi samima. Na pozornici koju izvođači dijele s publikom, gledatelj je opet uronjen u svakodnevnicu tako prividno običnih razgovora u kojima se dobro osjeća, a koji u tom prepoznatom, ali pomalo uspavanom isječku stvarnosti postaju neobično važni. Humana, topla i duhovita, *"Nesigurna priča"* konstantno isprepliće realitet i fikciju govoreći o jednom vremenskom segmentu koji se sagledava s više točaka gledišta.

"Osim što se priča svakog od njih razlikuje po sadržaju, ono kakvi oni jesu određuje joj stil, a ono kako se osjećaju žanr. Tako da se ta jedna te ista priča može pričati u nedogled, mijenjati po potrebi ili prešutjeti i to bez većih napora, naprosto se poigravajući s predznacima". [Nataša Rajković].

More i otrov

GOAT ISLAND

[CHICAGO, SAD]

Kazališna skupina GOAT ISLAND iz Chicaga našoj se publici predstavila na Eurokazu 1996. s predstavom "*Kako drag mi čas kad umire dan*".

Rad na predstavi "*More i otrov*" započeo je za Bryana Sannera, člana skupine GOAT ISLAND, jedne noći prije nekoliko godina, kad ga je mala nepoznata životinja ugrizla za prst. Za GOAT ISLAND, proces je neslužbeno počeo kad je Bryan ispričao svoju priču o otrovanom prstu tijekom turneje njihovog prethodnog projekta "*Kako drag mi čas kad umire dan*". Službeno pak, proces je započeo kad je održana prva proba na kojoj je nastao nacrt za nemogući ples, koji povezuje ideje otrova i nemogućeg: plesa i otrova. Tradicionalno, ljudi su plesali *tarantellu* da bi oslobodili tijelo tarantulina ugriza.

UTORAK, 29.06.
22:00h

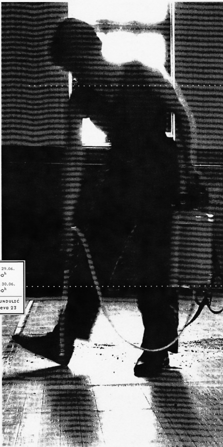
SRIJEDA, 30.06.
22:00h

OŠ Ivan Gundulić
Gundulićeva 23

Koreografske epidemije zvane ples Svetog Vita (svetac zaštitnik plesača), za koje medicinski povjesničari vjeruju da su nastale masovnom potrošnjom zatrovanog kruha, pogodile su talijanska sela za vrijeme godina gladi. Oba plesa trajala su vjerojatno dok tijelo nije kolabiralo; u prvom slučaju - pročišćeno; u drugom - uništeno. Tako je počeo rad na novoj predstavi. Nemogući ples rezultat je spajanja četiri ili pet neizvedivnih pokreta u niz. Spoj tih pokreta struktuiran je prema omjeru 1:2:3:4. Na ovaj način, upotrebljavajući pet različitih pokreta, četiri izvođača izvode isti materijal, istom brzinom, ali prema različitim podjelama.

U dodatku plesovima, članovi skupine GOAT ISLAND simultano istražuju događaje oko otrova i zatrovanosti u bilo kojem obliku pišući tako malu enciklopediju trovanja. Predstava nastaje iz nizova autobiografskog materijala, prošlog i suvremenog, te sjećanja i mašte.

GOAT ISLAND istražuje duge, ponekad iscrpljujuće sekvence pokreta koji publiku uvode u vrijeme i prostor njihovih iskustava. Neki od tih sugestivnih apstraktnih pokreta, tekstova i sekvenci publici će se možda kojiput učiniti nerazumljivima, ali su uvijek neodvojivi dio senzibiliteta predstave. U svom radu, u kojem su tekst i pokret jedno, skupina GOAT ISLAND gledateljima otkriva proces nastajanja strukture scenskih znakova.



Gostovanje ostvareno uz pomoć **THE FUND FOR U.S. ARTISTS AT INTERNATIONAL FESTIVALS AND EXHIBITIONS**, a public/private pertnership of the National Endowment for the Arts, the United States Information Agency, The Rockefeller Foundation and The Pew Charitable Trusts, with administrative support from Arts International i **UNITED STATES INFORMATION SERVICE** a (USIS), **AMERICAN EMBASSY**, Zagreb

Rituali i ritmovi

LES TAMBOURS DE BRAZZA

[BRAZZAVILLE, KONGO]

BUBNJEVI IZ BRAZZE osnovani su 1991. pod umjetničkim vodstvom Jean – Emila Biayenda, najpoznatijeg bubnjara Konga. Nakon što su snimili album *"Rituali i ritmovi"* krenuli su na turneju po Kongu. Na festivalu "Jeux de la Francophonie" u Parizu 1994. godine, osvojili su nagradu za tradicionalnu plesnu grupu, i time započinje njihova međunarodna karijera. Nakon turneje po Belgiji, Nizozemskoj i Danskoj snimaju CD *"Bubnjevi Konga"*. LES TAMBOURS DE BRAZZA održavaju svoje koncerte u gotovo svim europskim zemljama i gosti su svjetski poznatih festivala u Francuskoj, Njemačkoj, Nizozemskoj, Belgiji, Italiji i Austriji.

Čarobnjaci ritma i tijela, plesači i glazbenici sjedinjuju geste i obrede predaka u totalni spektakl kojim dominira pjev udaraljki. Jedinstveni balet, poletan i moćan, odvodi nas u doba kad je veliki bubanj, predak svih udaraljki, dominirao čitavim kontinentom.

Uz vođu na bubnjevima, četiri solista sviraju *ngouri (glavni bubanj)*. Ubrzo im se pridružuju svirači *mwana ngoma (srednji i visoki bubanj)*, *lokole*, zvona, *sanza* i rog, te dva plesača/pjevača.

"Rituali i ritmovi" su kolaž od 15 slika u kojem instrumenti donose zavodljivu priču koja dodiruje razne teme poput preživljavanja, radosti djetinjstva, buđenja, povratka majke, opsesije, a sve preplavljeno spektakularnom energijom.

U razuzdanoj koreografiji, bubnjari Brazze drhću, plešu, trepere, potpuno se predaju ritmu, zauzimajući čitavu pozornicu u zanosnoj izvedbi koja nas vodi na vruće putovanje u srce centralne Afrike.

BUBNJEVI IZ BRAZZE na prvi pogled izgledaju poput folklorne skupine, međutim, oni su puno više od toga. Prije nego što je osnovao skupinu, Biayenda je istraživao nasljeđe centralne Afrike i mogućnosti spajanja jazza s lokalnim ritmovima. Svojim koloriranim stilom, u naporu za integracijom žanrova *LES TAMBOURS DE BRAZZA* osnažuju svoje spektakle raspojasanom koreografijom i songovima koji prate glazbu. Biayenda se odlučno zalaže za suvremeni glazbeni pristup, u prostor svakodnevnih ritmova, rapa i rocka, on i njegova grupa ne oklijevaju prizvati "rituale i ritmove" prošlosti razvijajući tako nove glazbene stilove na tragu moderne estetike i sasvim osebujnog rudimentarno kazališnog i koreografskog jezika.

SRIJEDA, 30.06.
20:00h

KD VATROSLAV LISINSKI
Rodićev trg 4

